شماره دوم ـ شهریورماه ۱۳۵۲ ـ بها ۳۰ ریال

سینما

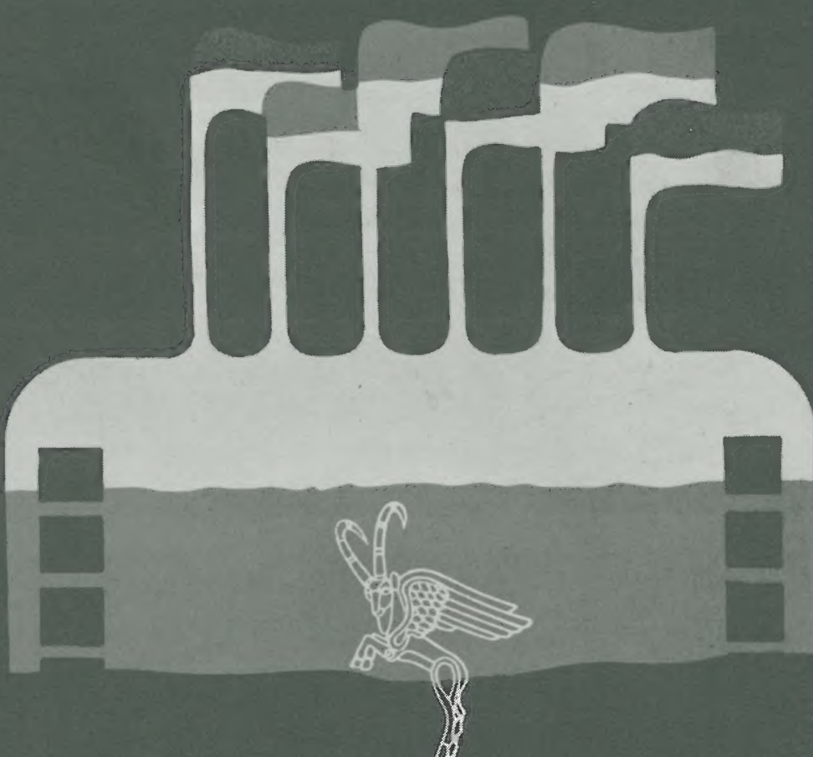


دومین جشنواره جهانی فیلم تهران

۵-۱۵ آذرماه ۱۳۵۲

SECOND TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

november 26 – december 6, 1973



نخستین شماره سینما ۵۲ چنانکه انتظارمیرفت ازجانب بسیاری از سینمادوستان مورد تأئید وتشویق قرارگرفت . فراهم‌آوردن یك مجموعه از مطالب مربوط بسینما بی‌شك کار تازه‌ای نیست . همه کسانی‌که در این راه تلاش کرده‌اند دارای هدفهای مشترك بوده‌اند وآن ارج نهادن سینمای بهتر ، سینمای راه‌گشا و پیشرو بوده است . انتشار سینما ۵۲ باردیگر فرصتی پیش‌آورد تا از طریق یك تریبون مستقل و اصیل ، از سینمائی که همه بآن عشق میورزیم ، سخن گوئیم . از آنجا که سینما را قبل از دیدن باید شناخت و به‌بررسی وتحلیل‌آن پرداخت ، وجود نشریات سینمائی با هدفهای غیرتجاری دراین راه میتواند سخت سودمند باشد .

تشکیل فستیوالهای سینمائی ، سینه کلوبها ، نمایش آثار سینماگران بزرگ درکشور ما همه نشانه تمایل وتوجه بسینمائی است که بی‌شك یکی از مظاهر بزرگ فرهنگی و اجتماعی عصر ما بحساب می‌آید . برای آنکه هویت اصلی چنین سینمائی را کشف کرده وچهره اصیل و واقعی آن‌را پیش چشم داشته باشیم ، دراین زمینه بمراجع تحقیقی ومطالعاتی فراوان نیاز داریم . بشکلی‌که تنها بازدیدکننده ساده نمایشگاههای آثار هنری نباشیم . بلکه از دیدگاه یك محقق وکارشناس درمقام ارزیابی وسنجش برآئیم . دراین‌صورت است که سینما از شکل یك تفنن واحیاناً تغذیه روحی بدرآمده و افق تازه‌ای را در زمینه تفاهم وتبادل‌فکر در پیش چشممان خواهد گشود .

سعی ما براینست که تماشاگر فیلم آگاه‌تر و با دانشی غنی‌تر در برابر «پردهٔ نقره‌ای نمایش» قرارگیرد . آنچه را می‌بیند از صافی ذهن واندیشه خود بگذراند . زبان تصویر ونحوه سخن‌گفتن با آن‌را بشناسد . بداند درباره «چه» و «چطور» با او سخن میگویند تا درمقابل این «انفجارنور» بی‌دفاع نماند !

سینما ۵۲

نشریهٔ ماهانه جشنواره جهانی فیلم تهران

شهریورماه ۱۳۵۲

زیرنظر : **بهرام ری‌پور**

دبیر شورای نویسندگان : **جمال امید**

مدیر امور فنی : **درخشنده زعیمی**

طراحی صفحات : **مرتضی ممیز**

آدرس : میدان بهارستان ، خیابان کمال‌الملك ، وزارت فرهنگ وهنر - تلفن : ۳۱۱۲۴۰ - چاپخانه وزارت فرهنگ وهنر تلفن : ۳۰۳۵۸۱



روی جلد : ژان پی‌یر ملویل

دراین شماره میخوانید :

ژان پی‌یر ملویل فیلمساز متشخص فرانسوی که آوازه‌ئی بلند درساختن فیلمهای گانگستری دارد ، ماه گذشته بدرود حیات گفت .

مرگ او باورنکردنی وضربه‌زن بود ، مرگی که دریغ بسیار برانگیخت ، دریغی بخاطر ازدست‌رفتن یك فیلمساز «یکه» و یگانه که دراوج تعالی وباروری حرفه‌ئی به‌خاموشی پیوست ــ بخصوص آنکه «حادثه» وقتی اتفاق افتاد که ملویل ۵۶ ساله ، کار توانفرسای یکساله‌اش‌را روی سناریوی فیلم آینده‌اش تمام‌کرده بود (ملویل) بارها عنوان‌کرده بود که برای وی ساختن یك فیلم بانوشتن ودکوپاژ سناریوی آن تمام می‌شود . او همیشه آرزو می‌کرد کاش برادر دو قلوئی داشت که پی‌کار نظارت برفیلمبرداری فیلمهایش می‌رفت واو خودش‌وقتی تلف این‌کارنمیکرد!) .

ملویل را همراه با « ژرژ فرانژو » دو فیلمساز «فردگرا»ی سینمای فرانسه به‌حساب می‌آورند . چه آنان هرگز به‌هیچیك ازگروه‌ها ونهضتها ومکتبهای سینمائی وابستگی نشان ندادند . حتی درست درگرماگرم داغی بازار «موج نو»ی فرانسه ، این «ژان پی‌یر ملویل» بود که باشهامت تحسین‌انگیزی عنوان‌کرد «چیزی به‌اسم موج نو وجود ندارد»! .

ملویل اگر به‌هیچ دار ودسته‌ئی وابسته نبود ، اما مکتبی ازآن حدود داشت . او دل‌سپردهٔ احیای ژانر گانگستری سینمای دههٔ بین آمریکا بود . کوشش صادقانهٔ وی درجهت اروپائی‌کردن فیلمهای گانگستری آمریکائی دستاوردهای درخشانی حاصل آورد ، که بخصوص باعث احیای سنتهای صدیق سینمای پلیسی شد . مرگ ملویل به‌راستی تأسف می‌انگیزد .

مصاحبه‌ئی که می‌خوانید ، ترجمهٔ فصل اول کتاب « ملویل » نوشتهٔ Rui Nogueira است که بشیوهٔ کتاب گفتگوی تروفو باهیچکاك تألیف شده وهرفصل آن گفتگوی تحلیلی نویسنده‌را باملویل دربارهٔ یکی ازفیلمهای او منعکس می‌سازد . تنها درفصل نخست کتاب است که راجع به‌فیلمهای ملویل صحبت نمی‌شود .

این فصل درواقع کوششی است درجهت ردیابی اندیشه‌ها ودلبستگیهای ملویل .

صداقتی که ملویل دراین‌گفتگو به‌خرج داده است ، شگفت‌آور وتحسین‌انگیز است .

غمخوار گانگسترها به‌خاموشی پیوست

ترجمه‌ی : جمشید اکرمی



● **هدف اصلی این‌کتاب دقیقاً همان هدفی است که‌کتاب «هیچکاك» فرانسوا تروفو چشم به‌آن دارد . ولی آیا به‌نظر شما فیلمساز خلاقی همچون هیچکاك وقتی‌که دارد توضیح می‌دهد چطور به‌افه‌های بخصوصی دست‌می‌یابد، باصداقت حرف می‌زند ؟**



ــ نه ، هرگز ! هیچکاك به‌طور غریبی یك فیلمساز دو چهره است . او احساس می‌کند ــ وکاملاً حق دارد ــ که‌شما دستورالعمل برای تهیه ظرفهای غذائی‌که خودتان بهتر ازهرکس دیگری می‌توانید آنهارا تهیه کنید ، نمی‌گیرید. عنصر نهانی ، یك ترکیب چیز مقدسی است . یك نقاش آن آمیزه‌ئی ازرنگهای آبی وخاکستری راکه برای اخذ حالت ورنگ‌بخصوصی ازآسمان به‌کار می‌برد ، افشا نمی‌کند . من فکر نمی‌کنم که یك خلاق ، یك خلاق راستین ، واقعاً بخواهد آن چیزهائی‌راکه سالها وقت صرف فراگرفتن آنهاکرده است ، خوار وبی‌ارزش وانمودکند. یك فیلمساز به‌یك استاد «سایه‌بازی» می‌ماند. او درتاریکی کار می‌کند . ازطریق «افه‌ها» دست به‌خلاقیت می‌زنـد . من کاملاً واقف بردوروئی وبی‌صداقتی فوق‌العاده‌ئی هستم که‌یك هنرمند متحمل می‌شود تابتواند «تأثیرگذار» باشد ، ولی به‌تماشاگر هرگز نباید اجازه داد پی به‌رمز ورازهای کار فیلمساز ببرد . او باید یك طلسم‌شده باشد ، یك زندانی ، درحالت‌تسلیم محض .

● **به‌اعتقاد شما ، یك فیلمساز اساساً یك «سرگرم‌کننده» است . کی وچطور شما علاقمند به‌دنیای نمایشهای سرگرم‌کننده شدید ؟**

ــ به‌این دنیا ازهمان بچگــی از طریق خوانـدن فتورومانهائی‌که درسری «نقشهای کوچك» چاپ می‌شد ، علاقمند شدم . بعد ، مجذوب سیرك شدم وپس‌ازآن راه تالارهای موسیقی‌را پیداکردم .

درپاریس جای محشری‌بود ــ تالارموسیقی «امپایر» درخیابان Wagram ــ جائیکه تمام ستارگان موزیك دنیا درآن برنامه اجراکردند.

آل جولسون ، جکی‌کوگان وپدرش ، سوفی تاکر ، تدلوئیس ، پری پیلسر ، جك اسمیت ، جك هیلتون وخیلیهای دیگر . من مرتباً به‌آنجا می‌رفتم ، همانقدرکه ، کازینوی پاریس و فولی برژه‌هم می‌رفتم . همیشه همراه باعمویم که دوست نزدیك آدمهائی‌مثل‌موریس‌شوالیه، Mistinguatt و جوزفین بیکر بود ، به این جاهـا میرفتم . نمایش واقعی وسرگرمی واقعی این بود !

موسیقی برای من چیز کاملی بود وفکر نمی‌کردم هیچوقت بتوانم ازچیز دیگری اینقدر لذت‌ببرم که ازموسیقی‌می‌بردم. درآن‌زمان‌شنیدن آواز خیلی‌بیشتر ازسینما علاقهٔ مرا جلب‌می‌کرد، بخاطر اینکه هم شعر داشت وهم موزیك بهمین خاطر ، تئاتررا هم به‌سینما تـرجیح می‌دادم ، چونکه «زبان» داشت . سینما درمرتبهٔ سوم بود. من بعدازظهرها به‌سینمای محلمان می‌رفتم ، البته برای تماشای فیلمهای صامت ، وبه‌طور عجیبی کارم‌را بی‌حاصل می‌یافتم ! ازسینما رفتن‌پشیمان می‌شدم . اولین فیلمی‌که واقعاً توانست تأثیری روی من بگذارد ، «سایه‌های سپید در دریاهای جنوب» بودکه «وان دایك» و «فلاهرتی» آنرا ساخته بودند، و «مونت بلو» درآن اولین کلمه‌ئی‌راکه ازپرده سینما شنیده شد ، برزبان آورد : «تمدن ! تمدن !» ومن این فیلم‌را در « سینما مادلن » در سال ۱۹۲۸ دیدم ، قبل از «خوانندهٔ جاز» .

● درآن زمان ، شما تعدادی فیلمهای کوتاه ۹٫۵ میلیمتری‌هم ساخته بودید ؟

ـ من اولین دوربینم‌را در ژانویه سال ۱۹۲٤ به‌دست آوردم ـ یك دوربین دستی Pathé Baby . آنموقع ، شش ساله بودم . اولین فیلم دربارهٔ Chausseé d'Antin (محلی که آن‌وقتها آنجا زندگی می‌کردیم) بـود ، آنطورکه ازپنجرهٔ اطاق من‌دیده می‌شد. ماشینهای درحال عبوررا می‌دیدید ، وسگ کوچکی‌را بارقص Stvitus که متعلق به‌زنی بودکه توی خیابان زندگی می‌کرد . . . درواقع هرچیزی‌را که میشد ازپنجرهٔ اطاق من دید ، می‌دیدید . ولی من به‌زودی پی‌بردم‌که کمترین علاقـه‌ئی به فیلمهائی‌کـه می‌ساختم ، ندارم . بسیار بیشتر فیلمهای دیگران‌را ترجیح می‌دادم . بنابراین خیلی زود از دوربینم خسته وبیزار شدم . ولی ازپروژکتوری‌که داشتم (که‌آنهم یك پروژکتور کوچك Pathé Baby بود) ، هرگز خسته نشدم. چون باآن می‌توانستم تمام فیلمهای دنیارا در خانه‌ام ببینم . کاتالوگ بزرگی‌راکه اسامـی فیلمهای کرایه‌ئی درآن نوشته شده بود ،دراختیار داشتم . این‌کاتالوگ ، خلاصه داستان ومشخصات همهٔ فیلمهاراهم داشت ـ وقشنگترین چیز دنیا بود ! . پرازفیلمهای وسترن بود ، وهمهٔ فیلمهای کیتون ، هارولدلوید ، هری لنگدون ، چاپلین . . . فیلمهارا ازیك عکاس به‌اسم «سارتونی» کرایه می‌کردم. به‌این ترتیب می‌توانستم هفته‌ای چهار ، پنج فیلم ببینم ـ فیلمهای دو ، سه یا چهار حلقه‌ای. فیلم «عشق دیوانه» راکامل دیدم. این فیلم ، پایه واساس فرهنگ سینمائی من‌است.

هرچند وقت یکبار ، می‌رفتم ازمردم‌کوچه وخیابان عکس می‌گرفتم ـ وهنوزهم بدون هیچگونه‌شیفتگی‌وعلاقه‌ئی. تااینکه به‌دوازدهمین سالروز تولدم رسیدم ، این زمانی بودکه یك دوربین ۱٦ میلیمتری به‌من دادند . بااین وصف ترجیح دادم‌که همچنان تماشاگر بمانم . باآمدن صدا به‌سینما ، سرانجام گرفتار جنون سینماشدم روزهایم ازساعت ۹ صبح دریك سینما شروع می‌شد (سینما پارامونت)، وتاساعت سه بعداز نصف شب طول می‌کشید . تمام این مدت‌را فیلم می‌دیدم . این برنامه روز بعد باز تکرار می‌شد. کشش سینما برایم مقاومت‌ناپذیرتر و قویتر از هرچیز دیگر بود . من از نیاز مطلق ومفرطم به‌جذب وتغذیه ازفیلمها نمی‌توانستم دست‌بکشم. . . فیلم و فیلم وبازهم فیلم درتمامی اوقات .

● آیا شکل‌پذیری شما ، وتکوین وپرورش ذوق وسلیقه‌تان ، از راه تماشای فیلمها صورت گرفت ؟

ـ بله ، ولی چهارنفرهم بودندکه تأثیرهای مهمی روی من‌گذاشتند : پدر ومادرم ، برادر بزرگم وعمویم . پدرم ،که‌یك تاجر عمده فروش بود ، مردی بسیار زیرك و باهوش بود ـ طنز پردازی درمایه‌های «ژول رنار» بود . این چیزی مربوط به‌گذشته است ، آدمهای امروز ، دیگر شوخ واهل طنز نیستند . عمویم درپاریس یك معامله‌گر بزرگ عتیقه بود ـ زمانیکه این کار یك حرفهٔ واقعی بود . بچهٔ بسیار کوچکی بودم ، وقتیکه او یکروز تفاوت بین چیزهای قشنگ وچیزهای کمتر قشنگ‌را به‌من فهماند .

من ازاو درمورد قضاوت قیمت بین دو شیئی مغازه‌اش سئوال‌کردم . او دو مبل لوئی چهارده‌راکه ظاهراً همشکل وبی‌تفاوت به‌نظر می‌رسیدند ، نشان من داد وگفت: «می‌بینی ، اینجا دو مبل کمابیش مشابه هست ، بااین وصف یکی بیش ازدیگری ارزش دارد . به‌دقت به‌آنها نگاه کن‌که اشتباه نکنی ، بعد به‌من بگوکـه کدامشان قشنگتر ودرنتیجه گرانتر است» . من به‌دقت به‌آنها نگاه‌کردم ، خیلی زیاد فکر کردم، واشتباهی درقضاوت نکردم . عمویم ، خوشحال وخندان ، به‌من‌گفت : ازحالا به‌بعد درتمام طول زندگیت ، فرق بین چیزهای قشنگ وباارزش ، وچیزهائی‌راکه قشنگ‌وبدردخور نیست، خواهی دانست» . من هرگز این درس‌را ازیاد نبرده‌ام.

بنابراین فکر می‌کنم‌که من سلیقهٔ سلیمی داشته باشم . برای نمونه ، دراین لحظه ماداریم فیلم «نوشته برباد»را درتلویزیون تماشا می‌کنیم . این فیلم دلپذیری است ، بسیار خوب ساخته شده است . ولی یك فیلم بزرگ نیست ـ گرچه «داگلاس سیرك» یك فیلم یادماندنی ساخته است : «زمانی برای عشق وزمانی برای مرگ». ازطرف‌دیگر، بازیگرزن‌فیلم ـ دوروتی‌مالون ـ یك مبل بسیار زیبای قرن چهاردهی است . فکر می‌کنم درمورد این موضوع بایکدیگر موافقت نظر داشته باشیم ، اما اگر تصادفاً شما بانظر من موافق نیستید ، خوب ، این من هستم‌که درست می‌گویم .



باوانتورا درحین فیلمبرداری

● دراینصورت ، چطور آن‌فهرست معروف شما از ٦۳ کارگردان آمریکائی قبل‌از جنگ ، نامهائی مثل چاپلین ، والش یا دومیل‌را شامل نیست ؟

ـ درآن زمان ، سینمای آمریکا شامل یك مثلث معروف بود : کاپرا ، فورد و وایلر . دراینجا من ازسلیقه‌های خودمان حرف نمی‌زنم ، ازاهمیت درست و واقعی آنها درسلسله مراتب سینمائی آن‌دوره حرف می‌زنم . اما شرط لازم برای آنکه نام کارگردانی به‌فهرست من راه‌یابد، آن بودکه فیلمی ، فقط یك فیلم ، ساخته باشدکه مورد علاقه من بوده باشد . نام چاپلین‌را به‌این خاطر درفهرستم ننوشتم‌که‌او به‌راستی یك«خدا» است ، وبنابراین ورای طبقه‌بندی وارزش گذاری است .

من آن فهرست‌را ،که تنها به‌دورهٔ سینمای صامت مربوط می‌شود ، پس‌از بررسی وتحقیق دقیق ، ومدت خیلی زیادی فکر وتجزیه وتحلیل دقیق ، تنظیم‌کردم :

لوید بالکن ، بازبی برکلی ، ریچـارد بولسلاوسکی ، فرانك بورزاج ، کلارنس براون، هارولد اس . باکت . فرانك کاپرا ، جك‌کانوی،

مریان سی. کوپر، جان کرامول، جیمز کروز، جورج کیوکر، مایکل کورتیز، ویلیام دیترله، آلن دوان، ری انرایت، جورج فیتز موریس، رابرت فلاهرتی، ویکتور فلمینگ، جان فورد، سیدنی فرانکلین، تای گارنت، ادموند گولدینگ، آلفرد گرین، ادوارد گریفیث، هنری هاتاوی، هاوارد هاکز، بن هکت، گارسون کانین، ویلیام کیگلی، هنری کینگ، هنری کاستر، گریگوری لاکاوا، فریتز لانگ، سیدنی لنفیلد، میچل لیزن، رابرت زد. لئونارد، مروین له‌روی، فرانك لوید، ارنست لوبیچ، لئو مك کاری، نورمن زد. مك لود، روبن‌ماموليان، آرچی مایو، لوئیس مایلستون، الیوت ناجنت، هنری سی. پاتر، گریگوری راتوف، روی دل‌روت، مارك سندریچ، آلفرد سانتل، ارنست اسکود ساك، جان ام. اشتال، جوزف فون اشترنبرگ، جورج استیونس، نورمن تاروگ، ریچارد تورپ، دبلیو. اس. وان‌دایك، کینگ ویدور، ویلیام ولمن، جیمز وال، سام وود، ویلیام وایلر.

خوب، همانطورکه می‌بینید، من هیچیك ازفیلمهای دورهٔ قبل ازجنگ «والش»را دوست نداشته‌ام، بخاطر اینکه همهٔ فیلمهای او حاشیه‌ئی وبی‌اهمیت بودند، وهمه‌شان چیزی نادرست درخود داشتند. حرف مرا باورکنید، والش فیلمساز ضعیفی است. این غم‌انگیز است‌کـه می‌بینیم منتقدین جوان به‌چه آسانی وبه‌چه شدتی می‌توانند فریب بخورنـد، و یك بچه تأثیر فوق‌العاده‌ئی می‌تواند برتمامی یك نسل داشته باشد. من دایم‌به Pierr Rissient فکر میکنم. او تصور می‌کرد «والش» استعدادی در چنته دارد. این‌را برزبان آورد، و آنقدر تکرارش کردکه نوعی مذهب درپاریس رواج یافت‌ومردم به‌عبادت وستایش «والش» پرداختند! تنها فیلم والش‌که من ازآن خوشم آمده است، فیلمی به‌اسم Objective Burma! بودکه درسال ۱۹۴۵ ساخته شد. من باید این فیلم‌را باز ببینم تابتوانم دربارهٔ آن نظر قطعی بدهم، چون فکرنمی‌کنم توانسته باشد ارزشهایش‌را حفظ‌کند.

من از «دومیل»هم هیچوقت یك فیلم کاملاً موفق ندیده‌ام. من معتقدم، وحتی پس‌از دیدن «سانست بلووارد» اعتقادم بیشتر شد، که «دومیل» اساساً یك آکتوراست ــ یك آکتور درخشان. مشکل اینجا بودکه او هرگز یك کارگردان واقعی نبود، مثل همهٔ آکتورهائیکه ــ به‌استثنای اورسون ولز ــ صرفاً روی شانس وتصادف کارگردان می‌شوند.

● هیچوقت به‌این فکر افتاده‌ایدکه فهرست جدیدی از اسامی ۶۳ کارگردان بعداز جنگ درست‌کنید؟



باپیر گراسه در دومرد درمانهاتان

ــ بله، این‌کار باید بشود، گرچه من فکر نمی‌کنم آدم بتواند ۶۳ کارگردان جدید قابل اعتنا پیداکند. جنگ همه چیزرا زیرو رو کرد. یك دنیا به‌تمامی ناپدید شد وراه‌را برای پدیدارشدن دنیای دیگری، که هنوز درمرحلهٔ شکل‌پذیری است، بازکرد. بگذارید چیزی‌را برایتان تعریف‌کنم. سی سال پیش، دقیقاً درماه مه سال ۱۹۳۹، نوعی تمدن معین همراه با نوعی سینمای معین ناگهان ناپدید شد. این مسألهٔ بسیار درخور اعتنائی بود. درسال ۱۹۴۳ که من جزو نیروهای متفقین به‌لندن رفتم، درخلال تعطیلات هفتگی‌ام، ۲۷ فیلم دیدم، وبه‌سرعت دریافتم‌که سینما دستخوش تغییری محسوس شده است. حتی یك‌کمدی مثل «آقای خوش‌شانس»، اچ. سی. پاترکه «کاری‌گرانت» و «لاراین دی» درآن بازی داشتند، دیگر آن حالت و روح سابق‌را نداشت. ضرب وریتم کمدیهای پیش‌از جنگ ازمیان رفته بود. گرچه اسامی اینها هنوز وارد فهرست نشده است، اما آدم می‌تواند کسانی مثل ولز، کازان، وایلدر، پره مینجر، وایز و منکیه‌ویچ را کـه **واقعاً** پرورده‌های سینمای آمریکا بودند، باور داشته باشد. درلندن بودکه من سینمای آنسوی‌اقیانوس اطلس‌راکه قبلاً نمی‌شناختم، کشف‌کردم. از «برباد رفته» که‌بسیار شبیه به‌سینمای قبل ازجنگ بود، حرف نمی‌زنم، دارم به ۲۶ فیلم دیگری‌که بین سالهای ۱۹۴۲ و ۱۹۴۳ ساخته شدند، فکر می‌کنم. درلندن، سینما ودنیا برای من به‌یك نقطه عطف تازه رسیدند.

● پس این برخورد شما باکلارك گیبل دریکی ازپیراهن‌دوزی‌های لندن نبودکه قطع رابطهٔ شمارا باگذشته باعث شد؟

ــ درآن روزها همه چیز جادوئی بود، بخصوص درنیمهٔدوم دوران جنگ. من یونیفورم انگلیسی به‌تن داشتم وبرای چند روزی درلندن بـودم. من این احساس‌را داشتم‌که جنگ را خواهیم برد. به‌طور ناگهانی پیام دوگل خطاب به«کلنل پاسی»درسال ۱۹۴۲ به‌گونه‌ئی مجذوب کننده درست ازکار درآمد وآن احساس شکست راکه آدم حضورش‌را درفرانسه هنوز می‌توانست حس‌کند، بکلی ازمیان برد. پیام امیدبخش دوگل این بود: «اساساً جنگ به‌نیمه رسیده است. جنگ حالا دیگرصرفاً یك مسألهٔ تشریفات است».

تحت تأثیر این پیروزی احساس‌برانگیز، ودرکنار این آمریکائی هیولاوار ونیروهای متفق، چه‌چیزی طبیعی‌تر ازاین بودکه ناگهان «خدا»را درلباس یك آدم ببینم؟... این حقیقت‌که من چند روز قبل کلارك‌گیبل را در «برباد رفته»بدون چین‌وچروك صورت‌وموهای سفید دیده بودم، بهیچوجه جذابیت این مـرد افسانه‌ئی را که گام در آفتاب می‌زد و براقتر از نقره‌ئی‌های تمام‌معابد دنیابود، درنظرم خدشه‌دار نساخت. گیبل‌را پیش‌از آنکه ببینم، ازطریق صدایش شناختم. دندانهای سپید او در حجاب یك لبخند، برق خیره‌کننده‌ئی برچهرهٔ من زد.

میدانید، من می‌توانم تقریباً تمام رویدادهای زنـدگیم را از سال ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰ به‌حالت ساندویچ‌شدهٔ بین دو فیلم به‌خاطر آورم! چونکه من به‌راحتی می‌توانم ترتیب تماشای فیلمهارا به‌یاد داشته باشم. بعضی وقتها به‌رفقای قدیمی‌که‌سابقهٔ آشنائیم باآنها به‌زمان قبل‌ازجنگ می‌رسد، می‌گویم یادت هست؟، آن قضیه بین دو فیلم «سه رفیق» و «ارتفاعات بادگیر» اتفاق افتاد! . فیلمهای آمریکائی آن‌زمان، نمودارهای زمانی وقایع زندگی ما بودند.

● به‌کارگردانهای قبل از جنگ سینمای فرانسه علاقمند بودید؟

ــ علاقمند، بله، ولی دوستشان نداشتم. برای دوست داشتن، آدم باید واقعاً دیوانه‌وار دوست داشته باشد. پره‌ور، کارنه و ژانسون بی‌تردید سینمای بسیار خوبی عرضه کردند. من بخصوص فیلمی‌را به‌یاد دارم‌که وقتی نمایش‌داده شد، بسیار تحسینش کردم: فیلمی ازمارسل کارنه به‌اسم «روز برمی‌خیزد».

من هنوز می‌گویم «فیلم کارنه»، بخاطر اینکه درزمانیکه این فیلمها رویم تأثیر گذاشتند، هنوز از نقشی‌که توسط «پره‌ور» ایفا می‌شد، خبر نداشتم. حالا می‌دانم‌که عناوین افتخار فیلم همه باید ازآن «پره‌ور» باشند. «کارنه» صرفاً یك «مدیر» خوب بود. ستون فقرات فیلم، اسکلت فیلم، داستان، دیالوگ، انتخاب وهدایت بازیگران، همه وهمه کارهائی‌بودندکه «پره‌ور» می‌کـرد. درعین حال کیفیات و خصوصیتهای «هالیوودی» کارنه‌راهم به‌عنوان یك کارگردان نباید دست‌کم گرفت، چون «کارنه» به‌خوبی می‌تـوانست درهالیوودهم با سناریوهائی‌که توسط دیگران نوشته شده باشد،

کارکند. برای مثال ، فهرست ۶۳ کارگردان آمریکائی من ، حداقل چهل نفر را میتوان یافت که همطراز کارنه هستند ، پس این چیزی نیست که بشود دست‌کم گرفتش.

نه ، من سینمای فرانسهٔ دوران جوانیم‌را دوست نداشتم ، بهمین خاطر بودکه مجذوب هالیوود شدم. درحقیقت ، حتی امروز وقتی کسی می‌گوید: «سینمای فرانسه» ، به‌طور تحقیرآمیزی این‌را می‌گوید وانعکاس تحقیر آمیزی‌هم درذهن دارد.

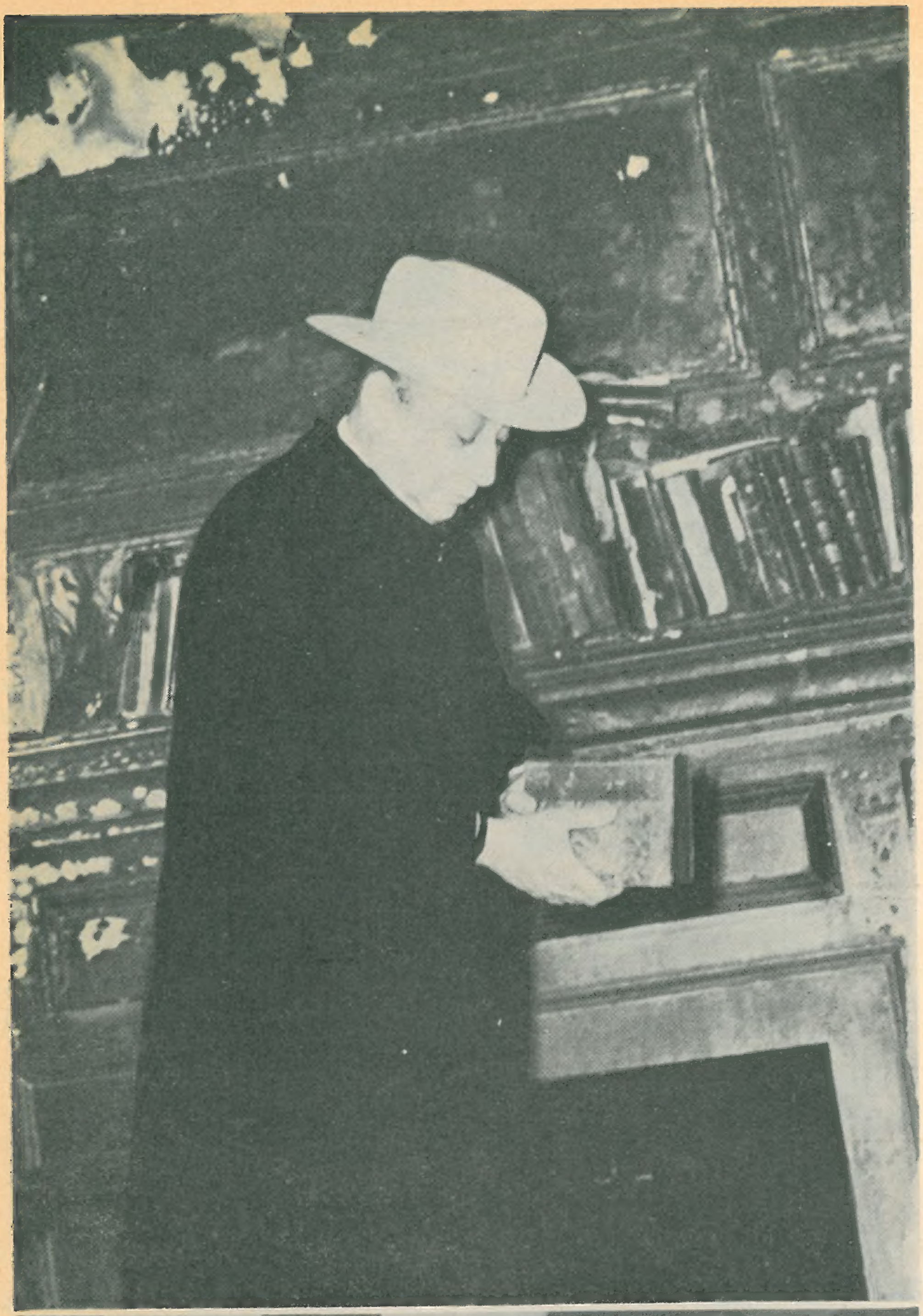


● شما با نام «ژان ـ پی‌یر گرومباخ» متولد شدید ، اما بعداً نامتان‌را به‌ژان پی‌یرملویل تغییر دادید چرا؟

ـ بخاطر تحسین مطلق و تمایلی برای همذات‌پنداری خودم بایك‌نویسنده، یك‌آرتیست، که اهمیت ومعنائی بیش‌از هرچیز دیگر برای من داشت.

سه نویسنده آمریکائی نشانهائی از خود بردوران بلوغ و نوجوانی من به‌جا نهادند: پو ، لندن ، والبته «ملویل». وقتیکه آدم جوان‌است، هرگز دقیقاً نمی‌داندکه سرنوشتش واسطوره‌اش به‌عنوان یك آدم بالغ چه خواهد بود. امروز دیگر ملویل و لندن برای من «هم‌ارزش» هستند. من ملویل‌را مدتها قبل‌از انتشار ترجمهٔ کتاب «موبی دیك» به‌فرانسه ، ازطریق خواندن متن انگلیسی کتاب «پی‌یر ، یا رمز ورازها» شناخته بودم. این کتابی بودکه برای همیشه مهر خودرا روی من گذاشت.

نام ملویل‌را پیش‌از آنکه شروع به‌کار فیلمسازی‌کنم ، روی خودم گذاشتم. بااین نام به‌جنگ رفتم. زمانیکه جنگ به‌پایان رسید ، ومن خواستم خودرا باز «گرومباخ» بخوانم ، دریافتم که‌کوشیدن به‌عقب گرداندن عقربهٔ‌ساعت، کار بیهوده وناممکنی است. صرفنظر ازاین حقیقت‌که من به‌صدها تن ازمردم بااسم «ملویل» شناخته شده بـود ، باهمین اسم هم براوراق ارتشی‌ام نامنویسی شده بودم. من حتی نشان افتخارم‌راهم بانام ملویل گرفتم . . .





عکس روبرو: «ملویل» با «آلن‌دلون ـ ایومونتان ـ بورویل ـ فرانسوا پریه» درفیلم دایره سرخ

بیوفیلموگرافی ژان پی‌یر ملویل

متولد بیستم اکتبر سال ۱۹۱۷ در پاریس ــ نام اصلی : ژان پی‌یر گرومباخ .

درسالهای نوجوانی تعدادی فیلمهای آماتوری ۸ میلیمتری و ١٦ میلیمتری ساخت .

بین سالهای ۱۹۳۷ تا ۱۹٤٥ باموفقیت در ارتشهای فرانسه ، انگلیس و «گلیست» خدمت کرد .

پس ازخاتمهٔ جنگ ، یك کمپانی شخصی فیلمسازی تحت عنوان "O.G.C." تأسیس کرد.

فیلمهای بلند :

خاموشی دریا (١٩٤٧)

سناریو : ژان پی‌یر ملویل ، براساس نوول «خاموشی دریا» نوشتهٔ «ورکور» (اسم اصلی ژان بروله)
فیلمبرداری : هانری دکا
موزیك : ادگار بیشوف
طول زمانی نمایش فیلم : ٨٦ دقیقه
بازیگران : هوارد ورنون ، نیکول استفان ، ژان ماری روبن .

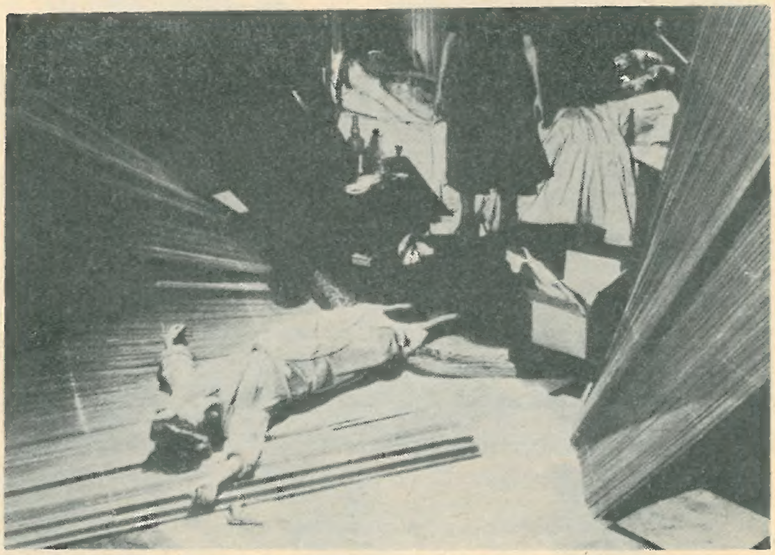


خاموشی دریا

کودکان وحشتناك (١٩٤٩)

Les Enfants Terrible

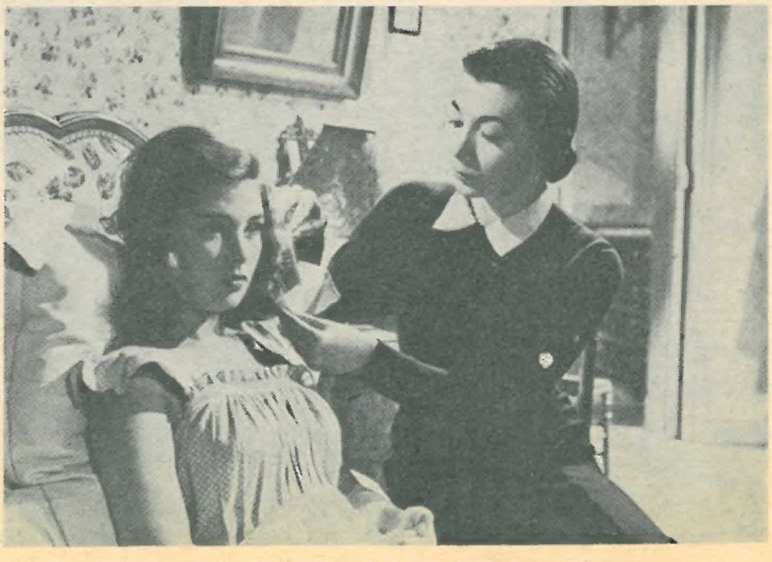
سناریــو : ژان پی‌یر ملویل ، ژان کوکتو، براساس نوولی از ژان‌کوکتو
دیالوگ : ژان‌کوکتو
انتخاب قطعه‌های متن : ژان پی‌یر ملویل
فیلمبرداری : هانری دکا
موزیك : کنسرتو ویولون «ویوالدی» ، در B مینور آرانژمان توسط باخ در A مینور برای پیانو .
طول زمانی نمایش فیلم : ١٠٧ دقیقه
بازیگران : نیکول استفان ، ادوارد درمیت ، ژاك برنار .



کودکان وحشتناك

وقتی این نامه‌را بخوانی (١٩٥٣)

سناریو : ژاك دووال « Deval »
فیلمبرداری : هانری آلکان
موزیك : Bernard Peiffer
سولوی گیتار : ساشادیستل
طول زمانی نمایش فیلم : ١٠٤ دقیقه
بازیگران : ژولیت گره‌کو ، فیلیپ له مار، دانی‌یل‌کوشی ، ایرنه گالتر .



وقتی این نامه را بخوانی

Bob le Flambeur (۱۹۵۵)

سناریو : ژان پی‌یر ملویل
دیالوگ : Auguste Lebreton
متن زمینه : نوشته شده وقرائت شده توسط ژان پی‌یر ملویل .
فیلمبرداری : هانری دکا
موزیك : ادی بارکلی ، ژان بوایه
طول زمانی نمایش فیلم : ۱۰۰ دقیقه
بازیگران : ایزابل کوری ، روژه دو شانس ، دانی‌یل گوشی .

دو مرد در مانهاتان (۱۹۵۸)

سناریو : ژان پی‌یر ملویل
فیلمبرداری : نیکلاس هایر ، ژان پی‌یر ملویل (سکانسهای اروپائی)
موزیك : کریستیان شوالیه Martial Solal
طول زمانی نمایش فیلم : ۸۴ دقیقه
بازیگران : پی‌یرگراسه ، ژان پی‌یر ملویل ، جینجر هال ، مونیك هنسه .



لئون مورن کشیش (۱۹۶۱)

سناریو : ژان پی‌یر ملویل ، براساس نوولی از بئاتریس بك
فیلمبرداری : هانری دکا
موزیك : Martial Solal ، آلبرت رنه
طول زمانی نمایش فیلم : ۱۲۸ دقیقه
بازیگران : ژان پل بلموندو ، امانوئل ریوا ، ایرنه تونك ، نیکول میرل .

کلاه (۱۹۶۲)

سناریو : ژان پی‌یر ملویل ، براساس نوول پی‌یر لسو
فیلمبرداری : نیکلاس هایر
موزیك : پل میزراکی ، موسیقی پیانو : ژاك لوسیه
طول زمانی نمایش فیلم : ۱۰۸ دقیقه
بازیگران : ژان پل بلموندو ، سرژرژیانی ، فابیان دالی ، میشل پیکولی

ارشد خانوادهٔ فرشو Ferchaux (۱۹۶۲)

سناریو : ژان پی‌یر ملویل ، براساس نوول ژرژ سیمنون
فیلمبرداری : هانری دکا (فرانسکوپ)
موزیك : ژرژ دلرو
طول زمانی نمایش فیلم : ۱۰۲ دقیقه
بازیگران : ژان پل بلموندو ، شارل وانل ، میشل مرسیه ، استفانیا ساندرالی .



دومین نفس (۱۹۶۶)

سناریو : ژان پی‌یر ملویل، براساس نوول خوزه جووانی
دیالوگ : ژان پی‌یر ملویل ، خوزه جووانی
فیلمبرداری : مارسل کومز
موزیك : برناوژرارد
طول زمانی نمایش فیلم : ۱۵۰ دقیقه
بازیگران : لینو وانتورا ، پل موریسه ، ریموند پلگرین، میشل کنستانتین، مارسل بوزوفی



سامورائی (۱۹۶۷)

سناریو : ژان پی‌یر ملویل
فیلمبرداری : هانری دکا
موزیك : فرانسوا دوروبه
طول زمانی نمایش فیلم : ۹۵ دقیقه
بازیگران : آلن دلون ، ناتالی دلون ، فرانسوا پیریه ، ژاك لەروآ .



لشگر سایه‌ها (۱۹۶۹)

سناریو : ژان پی‌یر ملویل ، براساس نوول ژوزف کسل
فیلمبرداری : پی‌یر لومه
موزیك : اریك دو مارسان
طول زمانی نمایش فیلم : ۱۴۰ دقیقه
بازیگران : لینو وانتورا ، پل موریسه ، سیمون سینیوره ، ژان پی‌یر کاسل ، کریستیان باربیه .



دایرهٔ سرخ (۱۹۷۰)

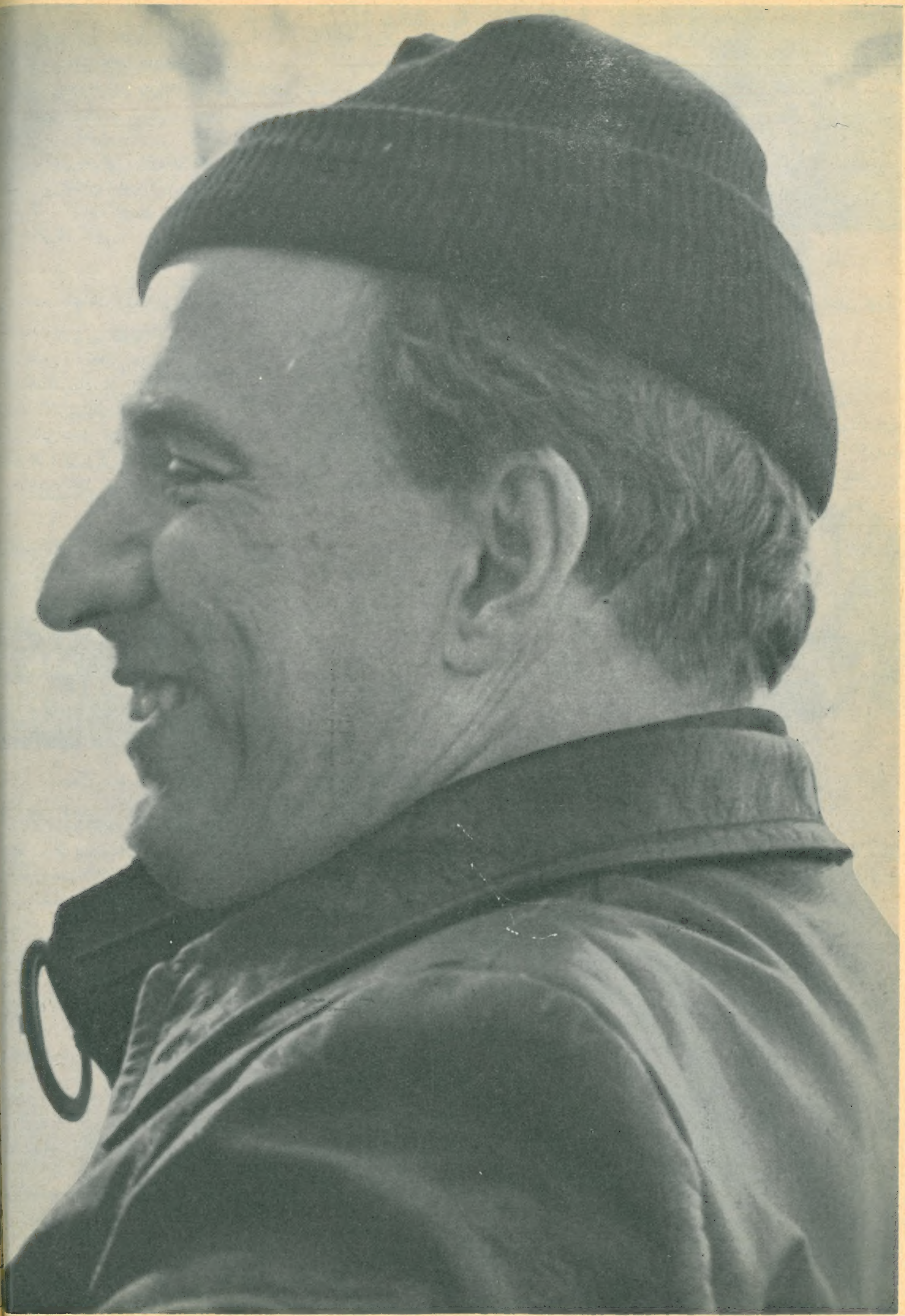
سناریو : ژان پی‌یر ملویل
فیلمبرداری : هانری دکا
موزیك : اریك دو مارسان
بازیگران : آلن دلون ، ایو مونتان ، فرانسوا پیریه ، جیان ماریاولونته ، پل کروشه .

* *

فیلم کوتاه

۲۴ ساعت از زندگی یك دلقك (۱۹۴۶)

سناریو : ژان پی‌یر ملویل
فیلمبرداری : گوستاو روله ، آندره ویلار
موزیك : مائیس ، کاسل
طول زمانی نمایش فیلم : ۲۲ دقیقه
ملویل نقش اصلی فیلم **«دو مرد در مانهاتان»را** خودش در(۱۹۵۸) بازی کرده است . وعلاوه براین نقشهائی کوتاه نیز درفیلمهای زیر ایفا کرده است : **خانمهای جنگل بولون** (ژاك‌لو ــ ۱۹۴۸)، **اورفه** (ژان‌کوکتو ، ۱۹۴۹) ، **عشق جیبی** (وپیر کاست ــ ۱۹۵۷) ، **از نفس افتاده** (ژان لوك گودار ــ ۱۹۵۲) ، **لاندرو** (کلود شابرول ــ ۱۹۶۲) .



بمناسبت نمایش فیلم در دومین جشنوارهٔ جهانی فیلم تهران

نامهٔ اینگمار برگمان برای هنرپیشگان فیلم «فریاد و نجوا»



دوستان عزیز

ما با هم فیلمی خواهیم ساخت . این فیلم با آنچه تا بحال ساخته‌ایم بکلی متفاوت است و سناریوی آن از نوع سناریوهای غیرعادی و استثنائی است . باین جهت باید بیشتر ازهمیشه درباره کاری که قصد انجامش را دارم ، برایتان توضیح بدهم . چون دراین صورت خواهیم توانست راه حلهای مشترك برای مسائل موجود پیدا کنیم . وقتی به این فیلم فکر میکنم می‌بینم دربـاره هیچ‌چیز نمیتوانم بطور قطعی تصمیم بگیرم . این فیلم بیش ازهرچیز دیگری به آبی تیره رنگ شبیه است کـه درآن ازچهره‌ها ، حرکات ، صداها ، ژستها ، فریادها ، سایه‌ها و روشنی‌ها ، فضا و محیط هیچ‌یك تصویر روشن و دقیقی دیده نمیشود . همه اینها فقط بصورت یك رویا ، یك خواب ازذهن من گذشته است . بهتر است زودتر داستان فیلم را تعریف کنم .

داستان در ابتدای قرن حاضر میگذرد . لباس زنها باشکوه ، فاخر وگران قیمت است . (لازم نیست دوره خاصی را مشخص کنیم . ما دقیقاً درابتدای قرن حاضر نیستیم . مهم آن است که لباسها برای القاء حالتهای بخصوص مناسب باشد که همچنین داخل اتاقها نیز ازنظر نور باید واجد شرایطی خاص باشد . یعنی بانور غیرمستقیم و اسرارآمیز روشن شود . درست مثل نور روزهای برفی ، مثل نور ضعیف یك چراغ نفتی درتاریکی شب . در چنین نوری سایه آدمها در لباسهای فاخـر وپرچین روی دیوارها بحرکت درخواهدآمد . دکور دراین فیلم فقط یك زمینه است ونباید چشم‌گیر باشد . با اینحال یك چیز درآن جلب نظر خواهد کرد وآن رنگ قرمز تمام صحنه‌های داخلی است . از من نپرسید چرا صحنه‌های داخلی باید قرمز باشد. چون اصلاً دلیلش را نمیدانم . حتی وقتی ازخودم این سئوال را کردم جوابهای مختلفی برای آن یافتم که هرکدام از دیگری مسخره‌تر بودند . ساده‌ترین ودرعین‌حال محکم‌ترین این جوابها اینست که قضیه مربوط بخود من وشاید بچگی‌ام باشد . چون از بچگی همیشه درون روح بشر را بصورت غشائی مرطوب وقرمزرنگ تصور کرده ام مبلها و اشیاء صحنه بادقت انتخاب خواهند شد زیرا که باید مطابق با خواسته‌های ما باشند . زیبائی وتناسب آنها نیز بشدت مورد نظر است. درست همانطور که در رویاها اشیاء فقط برای رفع احتیاجات وامیال آنی ما بکار برده میشوند .

پرسوناژهای اصلی بازی چهار نفر هستند، چهار زن که خصوصیات کلی آنها باین شرح است :

آگنس (هریت آندرسون) : مالك خانه است که اززمان مرگ والدینش از خانه خارج نشده‌است . یعنی هرگز نتوانسته خارج شود . از زمان تولد دراین خانه بوده وزندگی کند ، آرام ، خالی وبدون حادثه‌اش در آن گذشته است . تنها سرگرمی‌اش اندك ذوق هنری است که دارد . کمی نقاشی میکند . کمـی پیانو می‌نوازد . هرگز مردی درزندگی‌اش وجود نداشته است . عشق برای او همیشه یك رازمبهم ودور ازدسترس بوده است . درسی‌وهفت سالگی سرطان معده‌گرفته و با آرامش و تسلیم درانتظار مرگ بسر می‌برد . درست همانطور که تا بحال زندگی کرده . بیشتر اوقاتش را در تختخواب بزرگش دراتاق زیبا و پراز اثاثیه والدینش میگذراند . گاهی ازجا بلند میشود وحرکت میکند تا زمانی که از درد بزمین میافتد . هرگز از درد نمی‌نالد وهرگز خداوند را بیرحـم نمیداند . غالباً دعا میکند واز مسیح یـاری میجوید . بسیار لاغر شده است . اما شکمش متورم شده و روز بروز تورمش بیشتر میشود .

کارین (اینگرید تولین) : خواهرآگنس که دوسال ازاو بزرگتر است . با مرد ثروتمندی ازدواج کرده ودر نقطه دیگری زندگی میکند باین نتیجه رسیده که ازدواجش اشتباه بزرگی بوده است . شوهرش (جورج آرلین) جسماً و روحاً نقطه مقابل اوست . پنج بچه بدنیا آورده ولی بعلت عدم خوشبختی در ازدواج ازاحساس مادری محروم مانده است . از نظر دیگران موجودی خودخواه وغیرقابل انعطاف است . علیرغم ظاهر آرامش ، شدیداً نسبت بشوهرش وزندگی احساس نفرت میکند . اضطراب و نا امیدی‌اش را هرگز ظاهر نمیکند اما شبها دچار کابوسهای رنج‌آور است . با این احوال قلبی مهربان دارد و شیفته دوستی با دیگران است ولی دراین راه موفقیتی نمی‌یابد .

آنا (کارین سیلوان) : مستخدم آگنس است . سی‌سال دارد . با فرزند بی‌پدرش نـزد آگنس زندگی میکرده میان این دوزن روابط دوستانه عمیقی ایجاد شده و با مرگ فـرزند سه‌ساله آنا ، این دوستی عمیق‌تر میشود . آنا زنی تودار وخشن و منزوی است . موجودی هوشیار ، کنجکاو و نگران‌که کمتر حرف میزند و بنظر می‌آیدکه هرگز بچیزی نمی‌اندیشد .

در شروع فیلم مـرض آگنس شدت پیدا کرده ودکتر (ارلاند جوزفسون) میگوید چیزی به پایان زندگی‌اش نمانده . دوخواهرش کـه تنها خویشاوند او هستند به بالینش آمده‌اند .

ماریا (لیو اولمن) : خواهر دیگـر آگنس‌که ازهمه کوچکتر است . او نیز با مردی ثروتمند و خـوش‌آیند (هنینگ مورتیسن) ازدواج کرده است . زن وشوهر هردو از یك طبقه‌اند . ماریا یك دختر پنج سالـه دارد و با اینحال خودش مثل یك‌دختربچه لوس است و درعین‌حال بشاش ، سرزنده ، حساس و کنجکاو. از زیبائی چهره واندام مناسبش بخوبی آگاه است . بهیچوجه بمحیطی که درآن زندگی میکند وابستگی ندارد . به قیود اخلاقی معتقد نیست و تنها هدفش درزندگی لذت بردن است .

فیلم اخیر «لوئیس بونوئل» این سینماگر هفتادوسه‌ساله که گوشهای سنگین و مزاجی علیل دارد، بیش از هرفیلم دیگری متعلق بزمان ماست. «جذابیت پنهان بورژوآزی» حرفهایش‌را با وقار وتجربه سینماگری که اززمان سینمای صامت تاکنون ارزش واعتبار خودرا حفظ کرده، بازگو میکند. «جذابیت پنهان بورژوآزی» یك فیلم تند وخشن، انقلابی وسنت‌شکن نیست. شعار نمی‌دهد. برچسب سیاسی‌ندارد. از دکترین وایده‌ئولوژی خاصی دفاع نمیکند. فیلمی است که با دیدی هوشمندانه و دقیق که زمان خویش را بازگو میکند و به تشریح هویت یك طبقه خاص ازجامعه می‌پردازد. یك‌منتقد درباره این فیلم می‌نویسد: «دراین فیلم که هرگز از داستان پیروی نمیکند، هیچ چیز تصادفی نیست. هرپلان و هر سکانس ازیك واقعیت سرچشمه میگیرد. همه تصاویر فیلم مطالبی را القاء میکند که گوئی با آنها زندگی کرده و بخوبی‌میشناسیم. دراین فیلم بونوئل معمائی مطرح نمیسازدکـه در جستجوی پاسخ آن باشیم. مسئله این نیست که بدانیم چه خواسته بگوید. چون حرفش را بصراحت گفته است. بونوئل دوسال روی سناریو این فیلم کار کرده و درآن همه‌چیز بدقت پیش‌بینی شده است. هرمطلب ازفیلم محل مناسب خودرا دارد، بی‌آنکه با قوانین منطقی داستانی هم‌آهنگ باشد. می‌بینیم که بونوئل هم‌چنان به سوررآلیزم که خود در طول چهل سال یکی از پیشگامان آن بوده، بشدت وفادار است.»

منتقد دیگر می‌نویسد: «ازآغاز می‌فهمیم کـه مشغله عمده بورژوآزی تغذیه و رعایت تشریفات خاص دربرخوردهای روزانـه است. بورژوآها وقتی باندازه‌کافی غذا خوردند، آنوقت بسراغ افکار و رویاهای خاص خودشان میروند وتمام تلاششان برای حفظ دنیای ساده‌لوحانه‌ایست‌که خود بهترین معرف و نماینده آن هستند. اینهارا همه میدانند ولی بونوئل برای بیان این مطلب لحنی تند و قاطع و طنزی گزنده و تلخ اختیار میکند، مثل غذاخوردنهائی که بدفعات متوقف شده وباز از سرگرفته میشود وعشقبازیهای ناگهانی و بیحساب، شهوت به پول، مبارزه برای حفظ مقام و قدرت.

زیراسم کدام یك از بازیگران میتوان خط کشید در حالیکه همه آنها فوق‌العاده و تحسین انگیزند؟»

بونوئل درابتدای سناریو می‌نویسد: «داستان درشهری مهم ولی نامشخص درجهان غرب میگذرد. جزئیاتی که ممکن است محل حادثه را مشخص سازد، تغییر داد شده مثل‌اونیفورم نظامیان، شماره اتومبیلها و غیره داستان بطور تقریب در طول دو هفته اتفاق میافتد.»

شش تن پرسوناژ اصلی فیلم نمایندگان یك جامعه بورژوآزی بین‌المللی هستند. آنچه برآنان میگذرد احتیاج به فضا، زمان، مرز وملیت خاصی ندارد. آنان میتوانند همه جا و همه وقت زندگی کنند. هم‌چنانکه تاکنون کرده‌اند. دراین فیلم بونوئل پای دین، ارتش، و سیاست را نیز پیش میکشد وجابجا ازآن سخن میگوید:

لوئیس بونوئل و

قسمتی ازسناریوی

جذابیت پنهان بورژوآزی



سفیر یك کشور خیالی (فرناندوری) در یك کشور خیالی دیگر با دو زن و شوهر (پل فرانکور و دلفین سیریگ) و (ژان پیر کاسل واستفان اودران) و یك‌دختر بنام فلورانس روابط دوستانه دارد. طی این روابط است که داستان فیلم پیش میرود . شش پرسوناژ اصلی غالباً یکدیگر را بصرف غذا دعوت میکنند و دراین دعوتها ازطرز پختن غذاها و مزه‌هایشان ، درست کردن کوکتل ونحوه خودنشان وازمسائل روز بایکدیگر صحبت میکنند .

قسمتی از سناریوی

«جذابیت پنهان بورژوآزی»[1]



سالن غذاخوری ــ داخلی ــ شب

پلان متوسط از اتاق . میز طویل غذاخوری برای ده نفر چیده شده است. شمع‌های روی میز روشن است . دراتاق غیراز مستخدمی کـه با دستکش سفید بی حرکت نزدیك یك در ایستاده ، کسی دیگری دیده نمیشود . سالن بزرگ غذاخوری با مبلها واشیاء قدیمی تزئین شده است . روی یك دیوار چند اسلحه قدیمی بچشم میخورد . مهمانها وارد اتاق میشوند .

مستخدم – خانم و آقا الان تشریف میارن .

مهمانها دراتاق متفرق میشوند ، تصویر درشت از کلاه ناپلئون که روی میز قرار دارد . روی یك تابلوی‌کوچك نوشته شده : «کلاهی‌که ناپلئون درجنگ واگرام برسر داشت .» دوربین بطرف اسقف‌که بطرف نوشته خم‌شده وآنرا باصدای بلند میخواند پانورام میکند . بعد به عقب زوم میکند و «سنشال» وارد کادر میشود .

اسقف – (میخواند) «کلاهی که ناپلئون در جنگ واگرام بر سرداشت .»
سنشال – (همانموقع) آه ، میشه منم ببینم ؟

«سنشال» کلاه را گرفته ، برسر میگذارد .

اسقف – (اورا نگاه میکند) آها ! . . .
سنشال – (اخم میکند) فکر میکنم بشما بیشتر میآد .

سنشال کلاه را روی سر اسقف میگذارد . خانم «سنشال» بآنها نزدیك میشود .

خانم سنشال – (بشوهرش) ببین هانری ، این چه کاریه ؟

بعد با دیدن اسقف شروع بخندیدن میکند .

سنشال – دیدین ؟ . . . نگفتم بهتون میآد ؟
اسقف – (کلاه را برمیدارد) این کار درستی نیست .
سنشال – (ناراحت) ببخشین .

اسقف از کادر خارج میشود . دوربین روی «سنشال» و همسرش میماند، «سنشال» کلاه را سرجایش میگذارد . همسرش هنوز میخندد . پلان‌بریده[2] از «فلورانس» که جلوی اسلحه‌های دیواری ایستاده است . با دقت آنها را تماشا کرده و بعد یك شمشیر را با دست لمس میکند .

تونو – (خارج از کادر) یك‌کم دیگه میخواهی ؟
خانم تونو – (خارج ازکادر) نه ، متشکرم ، کافیه .
تونو – (خارج ازکادر) آب توش بریزم ؟
خانم تونو – (خارج ازکادر) نه ، متشکرم .
تونو – (خارج از کادر) خیله خب .
سفیر – (خارج از کادر) بسلامتی !
تونو – (خارج ازکادر) بسلامتی تو رافائل !

دوربین با تراولینگ «فلورانس» را که بطرف سایرین میرود تعقیب میکند . (پلان متوسط). «فلورانس»گیلاسی برداشته و می‌نوشد باخوردن مشروب چهره‌اش درهم میرود .

سفیر – این ویسکیه ؟
تونو – روی بطری نوشته .
سفیر – مزه کوکاکولا میده .
خانم تونو – (تأئید میکند) درسته ، کوکاکولاست .
تونو – (آه میکشد) پس‌اگه غذای سرهنگ هم مثل مشروبش‌باشه، خیلی‌خنده‌داره !

پلان متوسط از در سالن غذاخوری . یك مستخدم درحالیکه سینی محتوی دو جوجه سرخ شده را در دست دارد ، وارد میشود . دوربین با او که بطرف میز میرود به عقب تراولینگ میکند . مهمانها همه دور میزنشسته ومشغول صحبت هستند مستخدم میز را دور میزند .

تونو – دلم میخواست نظر کلیسارو درباره ...
خانم سنشال – سیمون ، هیچوقت براتون پیش نیامده ؟
خانم تونو – آه چرا . . . ولی گرونه .
خانم سنشال – اصلاً گرون نیست .

ادامه تراولینگ با مستخدم که سینی‌اش به پشت صندلی «فلورانس» میخورد . پلان نزدیك ازسقوط جوجه‌ها روی زمین . جوجه‌ها مقوائی وتوخالی هستند و مثل توپ بالا می‌پرند . مستخدم خم شده ، جوجه‌ها را در سینی میگذارد . (دوربین با او به پائین خم میشود) . مستخدم بلند شد با طمأنینه سینی را وسط میز میگذارد . در حالیکه مستخدم ازکادر خارج میشود ، مهمانها نگاههای تعجب‌آمیز ردوبدل میکنند . «فلورانس» یك جوجه را برداشته آن را به «سنشال» میدهد . «سنشال» جوجه را امتحان میکند ، می‌بیند مقوائی است .



سنشال – این شوخی چه معنی داره ؟

دراین موقع روشنائی اتاق بیشتر شده و صدای ضربه‌هائی که بکف اتاق کوبیده میشود ، بگوش میرسد . مهمانها با تعجب بهم مینگرند . بعد سه ضربه محکمتر شنیده میشود . «فلورانس» برمیگردد و پشت سرش پرده قرمزرنگی را می‌بیند . با صدای سومین ضربه پرده (که یك سمت ازاتاق را پوشانده است) کنار میرود و سالن یك تآتر که جمعیت زیادی در آن نشسته و با دقت بصحنه مینگرند ، نمایان میشود . خانم « سنشال » ناراحت ازجا بلند میشود . (پلان متوسط) مهمانها که خودرا روی یك صحنه تآتر یافته‌اند با ناراحتی بهم نگاه میکنند . فقط اسقف که پشتش به جمعیت است ، بنظر میرسد که توجهی باین مطلب ندارد . خانم «سنشال» و خانم «تونو» بسرعت خارج میشوند . «سنشال» نیز با ناراحتی بیرون میرود . پلان نزدیك از «سوفلور» در محل مخصوص که نوشته‌ای در دست دارد و خطاب به مهمانها میگوید :

سوفلور – (آهسته) و برای اینکه ارزش خودتان را نشان دهید شبح رئیس را دعوت کردید که با شما شام بخورد !

پلان بریده ، از اسقف که همچنان نشسته است .

اسقف – (طوطی‌وار) وبرای اینکه ارزش خودتان را نشان دهید شبح رئیس را دعوت کردید که باشما . . .

ناگهان بخود آمده ، برمیگردد به «سوفلور» و جمعیت بیرون کادر نگاه میکند . بعد ساکت شده ، ناراحت از جا بلند میشود . «فلورانس» نیز برمیخیزد . (پلان متوسط) هردو ازکادر بیرون میروند . جمعیت همهمه میکند . پلان نزدیك از «سوفلور» که ناراحت است .

سوفلور – (آهسته) و برای اینکه فکرکند دراین ضیافت شرکت کرد ...

پلان نزدیك از«سنشال» که عرق کرده است .

سنشال – خدای من ، اینجا چکار میکنم ؟
سوفلور – (پلان نزدیك) با یك آدم خواب‌آلود بخواب رفته‌ایم ...

پلان عمومی ازسالن که متلاطم است . مردم بلند شده‌اند . بعضی‌ها سوت میکشند . پلان نزدیك از«سنشال» که بیشتر عرق کرده است .

سنشال – (فوق‌العاده ناراحت) پیس‌رو حفظ نیستم !

پلان عمومی ازسالن ، مردم فریاد وسوت میکشند .

اتاق نشمین خانه سنشال ــ داخلی ــ شب

پلان نزدیك وکمی سرازیر«ازسنشال» که ناگهان ازخواب می‌پرد . دوربین به‌عقب زوم‌میکند واورا درپلان بریده درکادر میگیرد . صدای‌پیانوخارج ازکادر شنیده میشود «سنشال» لباس بر تن دارد و آماده بیرون رفتن است . از جا بلند میشود و درحالیکه کمی میلرزد بطرف همسرش که نزدیك بخاری دیواری نشسته میرود . (دوربین) با او پانورام میکند . خانم «سنشال» متوجه ناراحتی همسرش میشود .

خانم سنشال – چت شده ؟
سنشال – هیچی . خواب بدی دیدم . برای شام رفته بودیم خونه سرهنگ . یدفعه دیدم روی صحنه تآتریم .
خانم سنشال – خب بعد ؟

دراین موقع صدای زنگ تلفن بلند میشود . دوربین با «سنشال» که بطرف تلفن میرود وگوشی را برمیدارد ، پانورام میکند . «سنشال» روی دسته یك مبل می‌نشیند .

سنشال – آلو ؟ بله ... شب بخیر ... (حیرت‌زده) چی ؟

خانه سرهنگ ــ داخلی ــ شب

پلان بریده از «تونو» که ایستاده ودرحالیکه پشتش بدوربین است ،گوشی تلفن را در دست دارد . در یك آئینه سایر مهمانها دیده میشوند .

تونو – توچکارداری میکنی ؟ ما منتظرتونیم ... همه خونه سرهنگیم .
بطرف دوربین برمیگردد . مهمانها وارد کادر میشوند .
تونو – می‌ترسیدم اتفاقی براتون افتاده باشد .

پلان بریده از « سنشال » ، گوشی تلفن را دردست دارد .

خانه سنشال

سنشال – (ناراحت) نه ... نه ... ما میآئیم ... من ... من خوابم برده بود . همین الان میآئیم .

لوئیس بونوئل در سال ۱۹۰۰ در شهر «کالاندا» (اسپانیا) بدنیا آمده است. خانواده‌اش مشخصات خاص خانواده‌های بورژوآی روستائی زمان خودرا داشت. مادرش زنی مذهبی وپدرش یك کاتولیك آزادمنش ولی سخت‌گیر وپابند اصول بود.

لوئیس که بزرگترین فرزند پدر ومادرش بود، تحت شرایط تربیتی دشواری بزرگ شد. تا شش‌سالگی درخانه واز آن‌بعد درمدرسه مذهبی ژزوئیتها در «ساراگوس» تحصیل‌کرد. بونوئل عقیده دارد که این‌سالها در روحیه او تأثیرفراوان باقی‌گذارده است. در شانزده‌سالگی ایمانش را از دست میدهد و این بزرگترین حادثه زندگی اوست. بعداز اتمام تحصیلات متوسطه بدانشگاه مادرید میرود و تحصیلات خود را در رشته مهندسی و بعد فلسفه وادبیات دنبال میکند. درسال ۱۹۲٤ لیسانس خودرا میگیرد. این‌سالها برای‌او سالهای تشویش وناراحتی‌های درونی است که سرانجام منجر بظهور استعدادهای هنری وی در زمینه تآتر میشود. با «لورکا» و «دالی» روابط دوستانه برقرار میسازد. بعد به‌پاریس میرود. بنظر می‌آید که تآتر برای بیان دنیای درون او که تحت تأثیر جریانات سوررآلیست است، کافی نیست. سینمای صامت آن‌زمان بشدت نظرش را جلب میکند. درفیلمهای Mauprat (۱۹۲٦) و «سقوط خانه اوشر» دستیار «ژان اپسین» میشود. سال بعد نخستین فیلمش را بنـام «سگ‌آندالو» کارگردانی میکند. بعد درسال ۱۹۲۹ «عصرطلائی» را با همکاری سالوادور دالی میسازد.

در مراجعت باسپانیا یك فیلم مستند درباره تنگدستی مردم این سرزمین بنام «زمین بی‌نان» کارگردانی میکند و درسال ۱۹۳٦ یك‌فیلم مستند سیاسی بنام «اسپانیا ۱۹۳٦» جلوی دوربین می‌برد.

بعد از پایان جنگهای داخلی اسپانیا به‌آمریکا میرود و درموزهٔ هنرهای مدرن نیویورك بکار می‌پردازد. درآنجا آثار بزرگ سینمائی را در یك فرصت چندین‌ساله مورد مطالعه قرار میدهد و دانش سینمائی خود را تکمیل میکند. بونوئل که حاضر نیست فیلمهای سفارشی دولت اسپانیا را بسازد درسال۱۹٤٥ به مکزیك میرود و دوره تازه‌ای اززندگی خود را در این سرزمین آغاز میکند. در طول سالها اقامت درمکزیك اعتبار تازه‌ای بسینمای این کشور می‌بخشد. (معروف‌ترین فیلم بونوئل در مکزیك Los Olivados نام دارد) بونوئل بعد از ساختن چند فیلم در مکزیك، به اسپانیا باز میگردد و در سال ۱۹٦۱ «ویریدیانا» را میسازد که در فستیوال کان موفقیت بسیارکسب میکند ولی نمایش آن در اسپانیا ممنوع میشود. فیلم انتقاد بیرحمانه‌ایست از نفوذ مـذهب کاتولیك در روستاهای اسپانیا. با فیلمهای «فرشته مخرب» و«خاطرات یك مستخدمه» بونوئل بعنوان یك فیلمساز بزرگ‌که کارهایش هیچگاه تازگی خود را از دست نمیدهد، در سراسر جهـان شناخته میشود. در سال ۱۹٦۷ با فیلم «زیبای روز» (بل‌دوژور) جایزه شیرطلائـی فستیوال ونیز را بدست می‌آورد. «راه شیری» را در سال ۱۹٦۸ میسازد که مورد توجه شدید منتقدان قرار میگیرد. آخرین فیلمش «جذابیت پنهان بورژوآزی» نام دارد که درسال ۱۹۷۲ ساخته شده‌است.

لوئیس بونوئل در فیلمهایش بیشتر به‌جامعه و مذهب توجـه دارد. درجامعه بی‌عدالتیهای اجتماعی وفساد طبقه بورژوآ را بشدت مورد انتقاد قرار میدهد و تعصبات مذهبی‌را مانعی برای دسترسی بحقایق زندگی میداند.



بونوئل دلفین سیریگ را راهنمائی می‌کند (جذابیت پنهان بورژوازی)

فیلمها :

سگ‌آندالو (۱۹۲۸) ــ عصرطلائی (۱۹۳۰) ــ Las Hurdes (۱۹۳۲) ــ اسپانیا ۱۹۳٦ (فیلم مونتاژ) Gran Casino (۱۹٤۷) ــ خوشگذران بزرگ (۱۹٤۹) ــ Los Olivados (۱۹٥۰) ــ سوزانای هرزه (۱۹٥۰) ــ دون‌کتتن تلخ (۱۹٥۱) ــ پیروژان (۱۹٥۱) ــ سواری درآسمان (۱۹٥۱) ــ فرمیبکار (۱۹٥۲) ــ ماجراهای رابینسون کروزه (۱۹٥۲) ــ EL (۱۹٥۲) ــ ارتفاعات بادگیر (۱۹٥۳) ــ رودخانه مرگ (۱۹٥٤) ــ زندگی جنایتکارانه آرشی‌بالد دولاکروز (۱۹٥٥) ــ این نامش سپیده دم است (۱۹٥٥) ــ مرگ در این باغ (۱۹٥٦) ــ نازارن (۱۹٥۸) ــ تب در الپائو بالا میرود (۱۹٥۹) ــ دخترجوان (۱۹٦۰) ــ ویریدیانا (۱۹٦۱) ــ فرشته مخرب (۱۹٦۲) ــ خاطرات یك مستخدمه (۱۹٦٤) ــ سیمون صحرا (۱۹٦٥) ــ زیبای روز (۱۹٦۷) ــ راه شیری (۱۹٦۸) ــ تریستانا (۱۹٦۹) ــ جذابیت پنهان بورژوآزی (۱۹۷۲).

---

۱ ــ این سناریو بطورکامل ترجمه شده وبزودی منتشرخواهد شد.
۲ ــ پلان آمریکائی Plan Americain

جری شاتز برگ فیلمساز جوان آمریکائی امسال درفستیوال کان با فیلم «مترسك» برنده جایزه‌بزرگ فستیوال گردید . وی قبل از اینکه بکار فیلمسازی روی آورد ، برای مجلات آمریکائی عکاسی میکرده و بهمین‌مناسبت درگفتگوئی با مجله «فتو» درباره حرفه عکاسی و چگونگی شروع کار فیلمسازی‌اش سخن گفته است .

جری شاتز برگ ، تازه از راه رسیده :

فتو ـ چگونه و چطور کار عکاسی را ترك کردید ؟



ج . ش ـ در آغاز شوق زیادی بعکاسی داشتم . تا زمانی که برای «وك» کار میکردم ومدتی‌هم برای «ملك کالز» باین‌کار ادامه دادم . ولی کم‌کم کارهای تبلیغاتی مرا خسته کرد . چهار سال آخر دیگر علاقه‌ای باین‌کار نداشتم . چون همه چیز ماشینی شده بود . بعد بموزیك روآوردم ویك دیسکوتك راه انداختم ودوستانی در میان نوازندگان و خوانندگان بدست آوردم که ضمناً ازآنها عکس‌هم میگرفتم. دراین احوال همیشه بسینما فکر میکردم . اغلب وقتی ازچیزی عکس‌میگرفتم ، باخودم فکرمیکردم این میتواند سوژه یك‌فیلم‌کوتاه باشد . یك‌روز تهیه‌کننده‌ای از من خواست که مشاور یك برنامه تلویزیونی بنام «زیباترین زنان دنیا» باشم . از او خواستم که‌کارگردانی این برنامه را بمن بدهد . بالاخره با مشکلات فراوان این برنامه را تهیه کردم . بعد تصمیمم را گرفتم وکار عکاسی را بکلی رها ساختم . یك نفر سناریوئی برایم نوشت باسم «تصویر کودك منحط» . نویسنده سناریو تصور میکرد شاهکاری نوشته و حاضر نبود در آن تغییری بدهد . سه‌بار آنرا تغییر دادم تا بالاخره با همکاری «کارول‌ایستمن» سناریوی نهائی را آماده کردم . شانس بزرگ من «فی‌داناوی» بود که سناریو را خوانده و حاضر شده بود درآن بازی کند . «فی‌داناوی» درفیلم «بانی وکلاید» بازی میکرد و من از فیلمبرداری این فیلم برای مجله «اسکوایر» عکس میگرفتم که با او آشنا شدم . یکسال بعد «فی‌داناوی» که شهرت زیادی بدست‌آورده بود به‌نیویورك‌آمد تا ازاو عکسهای تازه‌ای‌بگیرم. بعد صحبت«وحشت درنیدل‌پارك» شد وباتفاق فیلم را ساختیم .

فتو ـ «مترسك» را چطور ساختید ؟



ج . ش ـ سوژه فیلم از خاطرات جوانی سناریستی بنام «مایکل وایت» است . درست مثل دو قهرمان فیلم ، او نیز سالهای جوانی‌اش را در جاده‌ها گذرانده است . ضمن این مسافرتها با مرد خشن و غیرقابل تحملی روبرو میشود که رل او را در فیلم «جن‌هاکمن» بازی میکند . وقتی سناریو را خواندم خیلی تحت تأثیر قرار گرفتم . از حساسیت ، ظرافت و باریك‌بینی آن خوشم آمد . فیلم را با اکیپ کوچکی ساختم و ازاین‌بابت خیلی راضی‌هستم . چون میتوانستم همه آنها را بخوبی اداره کنم . بعضی‌ها تصور میکنند یك کارگر صحنه اهمیتش از مدیر فیلمبرداری‌کمتراست. این‌فکر اشتباه ، خنده‌آور ودرعین‌حال‌خطرناك است. یك‌اکیپ فیلمبرداری از افراد انسانی تشکیل شده که هرکدام اهمیت خاص خود را دارند . باین ترتیب بودکه دوهفته زودتر از وقت پیش‌بینی شده توانستیم کار را تمام کنیم .

فتو ـ در فیلم « مترسك » از یکی از بزرگترین مدیران فیلمبرداری عصر حاضر یعنی «ویلموس زیگموند» استفاده کرده‌اید . درباره او چه نظری دارید ؟

ج . ش ـ « ویلموس » یك فیلمبردار بی‌نظیر است . بااینکه درهمه موارد با او توافق نداشتم ولی در استعدادش جای تردید نیست . اگر کارش را در بعضی فیلمها نمی‌پسندم ، مسلماً مربوط بخواست کارگردان آن فیلم است . آخرین فیلمی که از او دیدم «نجات یافتگان» جان بورمن بود . فیلمبرداری این فیلم تحسین مرا برانگیخت و از وی خواستم تا فیلمبرداری «مترسك» را عهده‌دار شود و او هم قبول‌کرد . من نمیخواستم که فیلم تصاویر قشنگ داشته‌باشد. قسمت اول فیلم که شامل سفر قهرمانان داستان بود می‌بایستی تصاویر رؤیائی وافسانه‌ای میداشت و قسمت دوم برعکس از نظر تصویر فضائی‌سرد ، بیروح وخاکستری را القاء میکرد . درحالیکه «ویلموس» فقط به تصاویر قشنگ توجه داشت. بهمین‌جهت چندبار درطول‌فیلمبرداری بایکدیگر مناقشات سخت داشتیم . او بزودی فهمید دراین قبیل موارد کارگردان است کــه باید تصمیم بگیرد . من همیشه طوری فیلمبرداری میکنم که تمام صحنه‌هــا در مونتاژ دقیقاً بکار می‌رود . درحالیکه«ویلموس»عقیده داشت‌که از هرصحنه باید از زوایای مختلف فیلمبرداری کرد . چون او فقط به‌تصویر فیلم توجه داشت بطوریکه بقیه چیزهارا بکلی‌فراموش‌میکرد. برای فیلمبرداری این فیلم ازکتابهای عکاسی بخصوص مجموعــه عکسهای «لایف» الهام میگرفتیم . اغلب مــا بطوری در تصویر غرق میشویم که خود فیلم از یاد میرفت !

فتو ـ از عکسهای کدام عکاس بیشتر استفاده کردید ؟

ج. ش ـ ازخیلی‌ها. منجمله «استیگلتز» و «استیچن» . هم‌چنین فیلم «قوش» اثر «کنت لوچ» را بخاطر فیلمبرداری‌اش به «ویلموس» نشان دادم . جالب این بودکه «ویلموس» ابداً علاقه‌ای بکارگــردان شدن نداشت و میخواست فیلمبردار باقی بماند . او واقعاً کاراکتر جالبی دارد . به‌خلاف بسیاری از مدیران فیلمبرداری میل دارد شخصاً پشت دوربین قرارگیرد . ولی

در آمریکا قوانین سندیکائی اجازه این‌کار را نمیدهد . بااینحال او گاهگاه این‌کار را میکرد. یك روز یکی از اعضاء سندیکا مخفیانه سرصحنه آمد و اتفاقاً آن روز «ویلموس» خودش پشت دوربین بود . عضو سندیکا از دیدن این صحنه شدیداً عصبانی شد و تهدید کرد اگر این کار تکرار شود ، فیلمبرداری را متوقف خواهد ساخت .

فتو ــ حالا بازهم عکاسی میکنید ؟

ج . ش ــ حالا فقط از آدمها یا مناظری که دوست دارم عکس میگیرم . سینما بهرحال مرحله تکامل عکاسی است . من یك زمان عاشق عکاسی بودم ولی‌حالا فقط جزئی ازکار من‌است. وظیفه سینما تنها عکاسی نیست . سینما در یك محدوده وسیع‌تر، ازطریق تصاویر به‌بیان زندگی می‌پردازد .

فتو ــ درحال حاضر چه پروژه‌ای دردست دارید ؟

ج . ش ــ مشغول کار روی سناریوئی‌هستم که داستان آن درباره مسائل مربوط بجوانان است ــ قهرمان داستان یکدختر سیزده ساله است ــ قصد دارم لحن‌کمدی به‌فیلم بدهم . این سناریو از رمانی بنام Dinky Hocker Shoots Smak اقتباس شده . نویسنده سناریو زنی‌است که مسائل جوانان را خیلی خوب می‌شناسد .

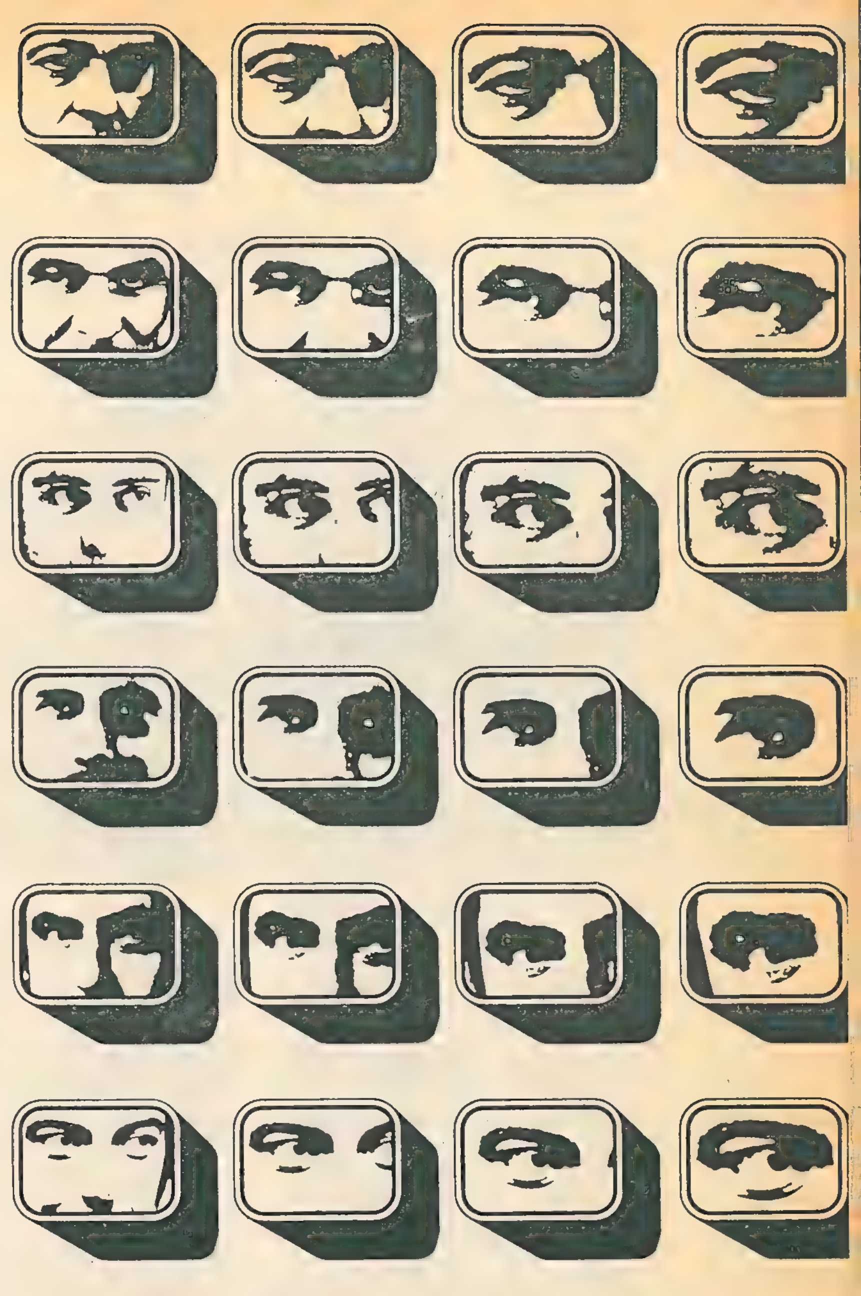




ــ صحنه‌هائی ازفیلم « مترسك » .

ــ جری شاتزبرگ





مفهوم و امکانات و محدودیتهای «سینمای متعهد»

از : اسماعیل نوری‌علاء



«سینمای متعهد» ؟ بله ، بلافاصله رنگ وبوی شعارهای سیاسی واجتماعی از آن برمی‌خیزد . «تعهد ، مسئوولیت ووظیفه» این روزها شایع است . همه دوست دارند متعهد شناخته شوند . شاعران متعهد هواخواهان بیشتری دارند. تیراژ کتابهای نویسندگان مسئوول بالاست ، وحالا در بین مؤلفان سینمائی هم زمزمه افتاده است که چرا ما مسئوول ومتعهد نباشیم .

درواقع «تعهد» مفهوم اسرارآمیزی‌است که به‌کمك آن می‌توان بی‌آنکه بطور فیزیکی درگیر گرفتاریها شد ، در جبههٔ روشنفکرانه و پیشروی مبارزات اجتماعی جای‌گرفت و محترم شد . اما نه‌آنکه میگوید من متعهد ومسئوولم ونه‌آنکه تصدیق می‌کند تو متعهد ومسئوول ، هیچکدام نمیدانند این مفهوم شیرین اسرارآمیز چگونه ساخته و از چه سکوی پرش به‌پرواز درآمده است . پس بهتراست پیش‌ازآنکه به سینمای متعهد درجهان امروز بپردازیم ، همین مسئله «تعهد» علی‌الطلاق را مورد بررسی قرار دهیم وخاستگاه آن‌را بشناسیم .

«تعهد اجتماعی» دارای زیر بنائی فلسفی‌است ، واین زیربنای فلسفی خود برآمده از یك جهان‌بینی باصطلاح فلسفی‌است که «اومانیسم» نام دارد . بدین‌سان برای شناخت آن نخست باید با این جهان‌بینی آشنا شد ، سپس آن زیربنای فلسفی‌را شناخت وآنگاه به‌این مفهوم اجتماعی رسید ــ والبته توجه داشته باشیم که غرض از این شناخت تجزیه وتحلیل انتقادی آن نیست و بیشتر معرفی‌آن هدف ماست .

اومانیسم Humanisme یا مکتب اصالت دادن به‌انسان ، بعنوان اساس جهان‌بینی عملی عصر حاضر ، نتیجه چشم برگرفتن انسان از آسمان وتقدیر ومتوجه خودشدن اوست ، پژواك همان فریاد جارچی شهر«نیچه» است‌که هردم خبرمیدهد : «خدا مرده است!» جهان‌بینی علمی معاصر به‌انسان خود بنیادی می‌بخشد و او را بعنوان خدای خویشتن وجهان خویشتن می‌شناساند .

براساس این جهان‌بینی، مفاهیم مختلف فلسفی، اجتماعی، سیاسی واقتصادی یکی پس‌از دیگری ظهور پیدا می‌کند . یکی از این مفاهیم اساسی مفهوم « تعهد فلسفی»ست . تعهد یعنی « قبول مسئوولیت و برعهده‌گرفتن وظیفه » ، و براساس جهان‌بینی اومانیستی ، انسانی‌که اکنون جانشین خدا وسرنوشت شده ، درواقع مقام خدائی و مسئوولیت جهان هستی را خود بعهده گرفته است . در برابر او هیچ مانع و سد غیربشری وجود ندارد . او اگرچه محدود به شرایط زیستن درجهان است ، اما با پذیرش این شرایط اساسی ــ که انسان بودن اورا تعیین می‌کنند ــ دیگرهیچ شرط غیربشری را درکار خویش نمی‌یابد .

بدین ترتیب مفهوم تعهد فلسفی با مفهوم « آزادی واختیار فلسفی » ملازم میشود . انسانی‌که مسئوولیت جهان هستی را قبول می‌کند ، درواقع یقین داردکه از نظر فلسفی و طبیعی آزاد است و قدرت اختیار دارد . می‌تواند بکند و می‌تواند نکند . و دراین عمل و یا امتناع از عمل هیچ عقوبت آسمانی درانتظار او نیست ، و انعکاس این عمل یا امتناع فقط در محیط اجتماعی زندگی بشر جریان دارد . به‌عبارت دیگر انسان نخست به‌آزادی واختیار فلسفی خویش یقین می‌کند وآنگاه براساس این آزادی و اختیار دست به عمل یا امتناع از عمل ــ که خود نوعی عمل‌کردن است ــ می‌زند . آنگاه یکباره همه چیز «انسانی» میشود وهرچیز اگر انسانی خوانده نشود ، بی‌معنا ومفهوم میشود .

باین ترتیب از نظر جهان‌بینی علمی و اومانیستی معاصر انسان جانوری آزاد و مختار ، و درنتیجه ، مسئوول و متعهد است . توجه‌کنیم که این یك نتیجه اخلاقی وشبه مذهبی نیست ، بلکه مفهومی مطلقاً فلسفی محسوب میشود . در این نتیجه‌گیری هیچ باید وشایدی درکار نیست ، بلکه قانونی درآن مطرح میشود که میگوید مسئوولیت هرآنچه برانسان و تاریخ زندگی او میگذرد با خود اوست و درهرمسئله اجتماعی باید علتی انسانی را جستجوکرد .

مارکسیسم و دیالکتیك تاریخی آن درست ازاین پرتاب به‌پرواز درمی‌آید . دراین مکتب اومانیستی ، تاریخ زندگی انسان ، تاریخ مبارزه برای بدست‌آوردن منابع اساسی زیست ، که خود زاینده ابزار تولید می‌گردند ، خوانده میشود . انسان آزاد ــ ازنظر فلسفی ــ ومحتاج ــ درشرایط زیست ــ برپهنهٔ بی‌سود و زیان جهان ماده با مسئله اساسی کمیابی منابع زیست روبروست «وفقر» اساس موقعیت اورا تشکیل میدهد ؛ موقعیتی گسترده که برزمینهٔ آن روابط انسان‌ها درطول تاریخ ساخته وپرداخته میشود . اگر برای هرکس لقمه نانی لازم باشد ، اکنون که چهار نفرند و یك لقمه نان ، هرکدام سه‌تن دیگر را عامل‌گرسنگی خود میداند ، ومفهوم «درندگی بشر» از همین نکته سرچشمه می‌گیرد و همین مفهوم اساس این افسانه است که انسان گرگ انسان است . حال آنکه درندگی در «طبیعت بشری» نیست ، در غریزهٔ او هم نیست ، بلکه نتیجه غیرقابل انکار کمیابی منابع زیست است . ریشه خشونت وستم را ، چه پنهان باشد وچه آشکار ، درجای دیگری نباید جست[1] . بدینسان مارکسیسم، درجهان بی‌سود وزیان ماده، سود وزیان را درزیربنای اقتصادی روابط اجتماعی می‌یابد .

آنگاه اگزیستانسیالیسم ژان‌پل‌سارتر ، با درهم‌آمیختن آن جهان‌بینی فلسفی و این تجزیه وتحلیل تاریخی ــ انسانی ، باستناد آزادی بلاشرط فلسفی انسان ،





با بوویدربرگ درباره «جوهیل»

بیوگرافی بوویدربرگ

بوویدربرگ در هشتم ژوئن ۱۹۳۰ در«مالمو» شهر بندری سوئد متولد شد . تاسی سالگی دراین شهر زندگی کرد . تا سال ۱۹۴۷ چهار رمان و دو مجموعه داستان نوشت . درسال۱۹۶۰ در روزنامه «اکسپرسیون» چاپ استکهلم به نقد فیلم پرداخت وبسیاری ازفیلمهای «اینگمار برگمان» را مورد حمله قرار داد . اوعقیده داشت که بعوض ساختن فیلمهائی در باره مسائل مربوط بخدا و مذهب (تم اکثر فیلمهای برگمان) باید در فیلمها مسائل مربوط به انسانها و رابطه میان آنان را مطرح ساخت .



ــ «جوهیل» یك شخصیت واقعی است . سناریوی این فیلم را برچه اساسی نوشتید ؟

ــ وقتی وصیت‌نامه «جوهیل» را خواندم ، تصمیم گـرفتم درباره او فیلمی بسازم . این وصیت‌نامه را مردی که میدانسته روز بعد اعدام خواهد شد ، در سلولش نوشته است . بنظر من این وصیت‌نامه یك شعر زیبا و غنی است . من «جوهیل» را از طریق وصیت‌نامه ، آوازها و نامه‌هایش شناختم . در «سالت لیك سیتی»ایالت «یوتا» پرونده اورا بدقت مطالعه کردم و به خیلی از چیزها درباره زندگی‌اش پی بردم .

ــ درباره تصاویری که برکف سلولش کشیده بود ، چه نظری دارید ؟

ــ بطوریکه از نامه‌های «جو» معلوم بود، تا آخرین روز زندگی جرئت وشجاعتش را از دست نداده بود . درزندان یکی از زیباترین آهنگهایش را بنام «دختر یاغی» ساخت . مردی که چنین آهنگهای قشنگی میساخت ، طبعاً نقاش خوبی هم بود . «جو» تصورات خودش را از آمریکا ، آمریکائی که دوست میداشت ، نقاشی کرده بود. او از دستگاههائی که مردم را از حقوقشان محروم میکرد ، متنفر بود ولی‌طبیعت ومردم را دوست داشت . بهمین جهت میخواست خاطره آمریکائی را که پای پیاده طـی کرده بود ، با این نقاشیها تجدید کند . برای صحنه زندان دیالوگی نیمه آمریکائی ، نیمه‌سوئدی نوشته بودم که می‌بایستی بین «جو» وزندانبانش ردوبدل میشد ، ولی مترجم انگلیسی دیالوگها بمن گفت که دیالوگهای سوئدی را نمیشود بانگلیسی ترجمه کرد . درآن موقع فهمیدم که سوئدی ازانگلیسی غنی‌تر است .

فیلموگرافی بوویدربرگ

پسربچه و بادبادك (۱۹۶۲) – کالسکه بچه (۱۹۶۳ – ۱۹۶۲) – محله کلاغ (۱۹۶۳) – عشق ۶۵ (۱۹۶۵) – سلام رولاند (۱۹۶۶) – الیویرا مادیگان (۱۹۶۷) – ورزش سفید (۱۹۶۹) – آدالن ۳۱ (۱۹۶۹) – جوهیل (۱۹۷۱) .

ـ دراین فیلم سعی کرده‌اید تعادلی میان صحنه‌های شهر وصحنه‌های طبیعت بوجود آورید کدام یك از آنها را ترجیح میدهید ؟

ـ فیلمبرداری درمیان طبیعت آسان‌تر است. بعضی‌ها بمن گفتند که صحنه‌های طبیعت این فیلم آنهارا به یاد فیلمهای جان‌فورد انداخته است . ازشنیدن این حرف خیلی لذت بردم . درواقع من نخواسته‌ام از جان‌فورد تقلید کنم ، بلکه قصدم این بوده است که تصویری از سینمای آمریکا ارائه دهم . از صحنه‌ای که «جو» از گاو شیر دوشیده ومی‌نوشد وهم‌چنین از صحنه‌ای که افراد با تفنگ ازترن پیاده میشوند خوشم‌میآید. مقداری ازپلانهای این‌صحنه‌هارا برای‌جلوگیری ازطولانی‌شدن فیلم درآوردم . صحنه‌های مربوط به ترن را در کالیفرنیا در منطقه معادن طلای متروکه، جائیکه «ماجرای نیمروز»فیلمبرداری شده بود ، تهیه کردیم .

بطورکلی صحنه‌های طبیعی فیلم باید شکل کلاسیك میداشت . ابتدا فکر کردم این صحنه‌ها را در ایالت «یوتا» ـ دکور طبیعی فیلمهای جان‌فورد ـ فیلمبرداری کنم ولی بعداً از این فکر منصرف شدم ، چون می‌ترسیدم فیلم جنبه توریستی پیدا کند .

ـ صحنه‌های محاکمه را چگونه توجیه میکنید ؟

ـ سعی کردم حتی‌المقدور بواقعیت‌نزدیك باشد . متهمی‌که ازقبول وکیل مدافع‌خودداری کند ، کم پیدا میشود . بهمین دلیل ازحرفهائی که «جو» در طول محاکمه زده بود استفاده کردم . فکر میکنم وکیل «جو» ـ برخلاف تصور او ـ توسط بورژوآها خریداری نشده و کار خودش را با صداقت انجام میداده . با اینحال «جو» باو اطمینان نداشت چون کارش خیلی آکادمیك انجام میگرفت . من روی دو مورد خاص ازمحاکمه تکیه کردم . یکی وجود دستمالهای قرمز و دیگری پسر بچه‌ای که در جایگاه شهود بسؤالات پاسخ‌میداد. درمورداول «جو» خیلی راحت میتوانست ثابت کند که دستمال قرمز دلیل قابل قبولی نیست و همه آنرا همراه دارند . ولی درمورد دوم هیئت منصفه ازنحوه سئوالات «جو»که پسربچه را بگریه انداخت ناراحت شدند . دراینجا «جو» بعوض خونسرد بودن احساساتی شده بود واین امر بضررش تمام شد .

ـ صحنه‌های مربوط به خاکستر جسد «جوهیل» زیاد غمناك بنظر نمی‌آید ؟

ـ این صحنه‌ها منطبق با واقعیت نیست . من حس کردم آنها با شنیدن موزیك باید بروند برقصند . کسی‌که فعالیت سیاسی دارد ـ از هر نوع که باشد ـ باید درتمام احوال شادی و تفریح کند . در سینما هم همین‌طور است . من کارم را خیلی دوست دارم ولی هرگاه در آن احساس‌کسالت کنم ، رهایش میسازم .

ـ آوازها و موسیقی فیلم برای شما تولید اشکال نکرد ؟

ـ در مورد اجرای آهنگها توسط «تامی برگرن» مشکلی ایجاد نشد . او حتی بهتر از حد انتظار کارش را انجام داد . تنها مشکلی که وجود داشت تعداد آهنگها بود . من ازخودم می‌پرسیدم چند آهنگ در فیلم بگذارم ؟ چون من‌میخواستم نوعی فیلم موزیکال بسازم . منتهی یك موزیکال کارگری . این اولین بار بود که چنین‌فیلمی‌ساخته‌میشد ومن از همین می‌ترسیدم.

ـ «تامی‌برگرن» هنرپیشه بیشتر فیلمهای شما است . با او چطور کار می‌کنید ؟

ـ او در کارش از احساس فراوان برخوردار است . با اینحال گاهی برای‌کارهای خیلی ساده ، مثلاً رفتن از یك صندلی بیك میز، احتیاج بکمك دارد . باید باخودش مبارزه کند . وجود دوربین اورا عصبی وناراحت میکند . دراین قبیل مواقع ، مثل یك افسر فقط یك کلمه را فریاد میزنم . یك کلمه سوئدی‌که او خیلی خوب می‌فهمد : "!hinna" . بعد از آن همه چیز روبراه میشود درست مثل اینکه چراغ اتاقی را روشن کنید . این کلمه برای او حکم شارژ باطری را دارد . درباره او میتوانم‌بگویم بهترین آماتوری‌است که میشناسم . او میتواند از دکوری که در آن بازی میکند واز آدمهای اطرافش انرژی بگیرد . خود من هم همینطور هستم ودوست دارم در دکور طبیعی فیلمبرداری کنم . چون آدمهای این‌دکورها انرژی‌خودشان را به‌من منتقل میسازند .

ـ خیلی‌ها میگویند یك فیلم با محتوای انقلابی نمیتواند فرم کلاسیك داشته باشد . در این مورد چه عقیده‌ای دارید ؟

ـ من با این فکر کاملاً مخالفم ، اگر من حرفی دارم اول باید ببینم شنونده‌ام کیست بعد برای بیان این حرف فرم مناسبی پیدا کنم . ولی اگر ابتدا دنبال فرم بروم ، تماشاگر تمام توجهش متوجه فرم شده واز حرف من چیزی دستگیرش نخواهد شد . من شخصاً سعی میکنم کلاسیك‌ترین فرم را داشته باشم و همیشه آنرا حفظ کنم . من میل دارم تماشاگر عادی فیلم را بتواند ببیند وازدیدن آن دوساعت سرگرم شود. آرزویم اینست که فیلمهائی سرگرم کننده نظیر فیلمهای هیچکاك بسازم . باید بگویم فیلمهای من هنوز خصوصیات هنری دارند ومن ازاین خصوصیات متنفرم .

ـ شما مسلماً کارگران «جوهیل» و «آدالن ۳۱» را بدرستی نمی‌شناسید . چطور توانستید دراین فیلمها چهره‌ای واقعی از آنان ارائه دهید ؟

ـ در خیلی از موارد از کارگرانی که در فیلم بازی داشتند راهنمائی خواستم . مشاور سیاسی«جوهیل» یکی‌ازنظامیان خشن‌زمان‌وقوع داستان بود که «هلمر جودین» نام داشت . او یك بوکسور قدیمی بود که وارد سیاست شده بود . دست‌چپی‌های افراطی سوئد بفیلم ایراد گرفتند که کارگران در صحنه تظاهرات مشغول خنده وتفریح بودند. ولی در عالم واقع حوادث بهمین شکل اتفاق افتاده است .

ـ همواره در فیلمهایتان از آکتورهای حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای استفاده کرده‌اید . این امر برای شما مشکلی ایجاد نمی‌کند ؟

ـ برعکس این امر باعث میشود که حرفه‌ایها به غیر حرفه‌ایها کمك کنند . گاهی باید در مورد غیرحرفه‌ایها برای آنکه شخصیت واقعی‌شان را فراموش کنند ، خشونت بخرج داد .

ـ زمانی که منتقد بودید از فیلمهای اینگمار برگمان خوشتان نمی‌آمد . هنوز هم همین عقیده را دارید ؟

ـ بله . بنظر من «تماس» یك فیلم توخالی است . این فیلم از سایر فیلمهای برگمان هم بدتر است . درسایر فیلمها ، برگمان مسائلی را مطرح میساخت که تا حدودی جالب بودند ولی حالا او مسائل خودش را رها کرده وسعی میکند فیلمهای تجارتی بسازد . دراین راه ابداً موفق نیست . بنظر من او در «تماس» الیوت گولد را از بین برده است . بخاطر این کار نمیتوانم اورا ببخشم . نمیخواهم بگویم الیوت گولد آکتور بزرگی است ولی هیچوقت باین بدی نبوده است .

ـ بعضی‌ها از شما انتقاد میکنند که هیچوقت بمسائل امروزی نپرداخته‌اید ؟

ـ دوست دارم فیلمی درباره سوئد یا آمریکای امروزی بسازم . فکر میکنم برای ساختن فیلمهائی درباره امروز ، باید گذشته را بخوبی شناخت . بهمین دلیل سعی میکنم قبل‌از صحبت درباره امروز ، ازدیروز صحبت کنم .

« در موافقت ضد تاریخ سینما » کتاب نسبتاً مفصل و جـالب و دقیقی است از « فرانسیس لاکاسن Francis Lacassin » کـه به جنبه‌ای تازه از تاریخ سینما می‌پردازد به سینماگران و فیلمهای مهجور ، ناشناس و از یادرفته وهم‌چنین پیشگامان وراه‌گشایان قدرنادیده هنر هفتم .

فرانسیس لاکاسن ، نویسنده وکارگردان تلویزیون ، روزنامه‌نگار ومورخ سینماست وی درسال ۱۹۶۲ مرکز تحقیقات ادبیات تجسمی (داستان مصور) را در فرانسه بنیاد گذاشت و از نوامبر ۱۹۷۱ ، رشته تاریخ زیبائی‌شناسی داستانهای مصور را در دانشگاه پاریس باب‌کرد .

محرك ومشوق «فرانسیس لاکاسن» درتدوین وتنظیم‌کتاب «درموافقت ضدتاریخ سینما» (هانری فه‌کو «۱۹۶۶ ــ ۱۸۸۰») بود . «لاکاسن» درمقدمه کتابش در۱۹ ژوئیه ۱۹۷۲ نوشته است :

«دوستی بنام «پرن» شنیده بود که میخواهم فیلم‌کوتاهی درباره «ماندرن» آرسن‌لوپن قرن هجدهم بسازم ، بهمین‌جهت ۳۰حلقه فیلم صامت هشت قسمتی خودرا بمن داد ، فیلمی بود بزرگ ودرخشان ، یك‌وسترن غنائی که فقط سینمای آمریکا نظیرش را بخود دیده ، با امضای «هانری فه‌کور» ــ نامی که بیهوده در«تاریخ سینما»ی ژرژ سادول ــ کتاب مقدس آنوقتها ــ جستجویش‌کردم تا درتوضیح زیر یك‌صفحه کشفش‌کنم.» .

وبدین‌ترتیب بودکه «لاکاسن» با «هانری فه‌کور» آشنا شد وبیاری او جزئیات گذشته سینما را دانست واز چون‌وچرای امور سر درآورد وشاهد جان‌گرفتن مردانی شد که جز بصورت عکس‌های مخدوش وتوضیحات خشك زندگی‌نامه‌ای وجود نداشتند ، با راهنمائی «فه‌کور» با پیشگامان ملاقات کرد ، «ژان‌ایم ــ ژوئه‌هامان ــ ایوت آندره ــ فوی‌یاد ــ آلیس‌گی و . . . » وهرروز به دامنه اطلاعاتش افزوده شد وبه‌ضعف‌های « تاریخ سینما»ی ژرژ سادول پی‌برد و دراین‌حال «پی‌یر بییار» که مؤسس مجله فدراسیون فرانسوی سینه‌کلوبها بود از او خواست که اطلاعاتش را برای خوانندگان مجله بنویسد ، «لاکاسن» میگوید :

یازده سال جستجوی خارق‌العاده پلیسی یا باستان‌شناسی در سراسر فرانسه ، اروپا ، آمریکا ، آفریقای شمالی برای بازیافتن یك چهره ، یك اسم ، یك عنوان ، عکس ژوئه هامـان ، موج‌شکنی که آلفره‌ماشن طلای سوزان را جلوی آن فیلمبرداری کرده بود ، تاریخ تولد ژوزت آندریو بازیگر « پروته‌آ » و . . . . بدین‌سان موفق شدم فصلی تاریك از تاریخ سینما را روشن کنم ، بازیگری را بشناسم و مسبب شناسائی فیلمهای با ارزشی که ناچیز قلمداد شده بودند ، بشوم ، این وظیفه‌ای هیجان‌انگیز ، طولانی وفوق بشری بود . » .

«لاکاسن» در مقدمه‌اش ضمن اینکه اشاره می‌کند که قصد سرزنش مورخان سینما را ندارد اضافه می‌کند که کار تدوین فرهنگهای سینمایی کاریست به‌نهایت مشکل ، چراکه معمولاً نویسندگان فرهنگی ازهیچ شروع کرده و با آنچه دمدست بوده کارکرده‌اند و بیشتر اوقات با خاطراتشان وچند آرشیو شخصی یا دربهترین موارد با استفاده از خرده‌ریزهائی مثل عکس ، فیلمها و یا مدارکی‌که اتفاقاً ازگزند درامان بوده‌اند ، مواجه بوده‌اند و نه بیشتر . . . وبعد در پایان ضمن اشاره به‌اینکه هرآنچه مطلب دراین زمینه خاص (دوباره‌نویسی تاریخ سینما) به مجلات داده درواقع چرکنویس و یا طرحی بیش نبوده ، چه بعدازآن اطلاعات‌کاملتری بدست آورده وکتابش را تکمیل‌کرده ، می‌نویسد :

دوست داشتم آن‌را به‌کسی‌که بی‌آنکه خودش هم بداند ، مرا به‌تألیف این‌کتاب واداشت ، تقدیم‌کنم ، اما «هانری فه‌کور» با جوانی‌ذهن ، که کهولتش را از یاد می‌برد ، نتوانست صبرکند و تابستانی را که همه دوستانش درسفر بودند برای رفتن برگزید ، بی‌آنکه زحمتشان دهد ، درحالیکه آخرین‌گردشش را در سینما با دیدار از فیلم «پیه‌روی دیوانه» گودار بعمل آورده بود . » .

* * *

وما حالا نظرتان را به‌نخستین قسمت ازکتاب «درموافقت ضد تاریخ سینما» از «فرانسیس لاکاسن» جلب می‌کنیم و امیدوار هستیم که درشماره‌های آتی ، قسمت‌های دیگری از این‌کتاب را بنظرتان برسانیم .



آلیس گی



لوئی فوی‌یاد

در موافقت ضد تاریخ سینما

نقل از : سینمای ۷۱ ــ وسایت‌اند ساوند سال۷۱

ترجمه‌ی : منوچهر درفشه

قسمت اول فصل اول

آلیس‌گی ALICE GUY

اولین زن کارگردان فیلم ، درجهان

مشاهده زنان کارگردان فیلم آنچنان عادی شده که از یاد مردم رفته این نکته تا چه حد تازگی دارد .

تا سال ۱۹۳۸ زنان کارگردان در سراسر جهـان ده دوازده‌تائی بیشتر نمیشوند . از ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۵ بشمار انگشتان یکدست میرسند . در ۱۹۱٤ فقط دوتا هستند و پیش از این تاریخ ، یکی بیشتر نیست ! و او فرانسوی است و نامش آلیس‌گی است .

آلیس‌گی ــ که حیات دارد ونودوهفت سالش است و در یك آسایشگاه آمریکائی بسرمیبرد[1] ــ او فقط ، گیس‌سفید زنان کارگردان فیلم نیست . او تنها کسی درمیان آنها است که شاهد تولد سینما بوده . دوران حرفه او که درسال ۱۹۲۰ در ایالات متحده پایان گرفت ، درقرن نوزدهم درپاریس و **بوت شومون** ، جائی‌که اولین استودیوی گومون بنا نهاده شد ، آغاز شد . (اکنون درآن محل استودیوهای تلویزیون فرانسه واقع شده) . کارش هم ازهمه پرثمرتر بوده : تقریباً دویست حلقه فیلم بیست تا شصدوهشتاد قدمی[2] تا سال ۱۹۰۶ وبیش‌از هفتاد فیلم نیمه بلند وبلند از ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۰ ساخته است .

او چهار شرکت تهیه و یك شرکت پخش فیلم را درآمریکا تأسیس واداره

۱ ــ تا سال ۱۹۷۱ که این مطلب درفرانسه بچاپ میرسیده ، لااقل .
۲ ــ یعنی بحساب امروزی از یك تا چهل‌دقیقه .

کرد یا به‌تأسیس آن یاری داد . با شکستن ممنوعیت تهیه فیلمهای بیش از یك حلقه‌ای با تراست ادیسون درافتاد .

این دو دوران حرفه‌ای که اقیانوس اطلس حد فاصلش بود ــ و آغازش در ماقبل تاریخ سینما وپایانش پیش‌از تولد تاریخ سینماست ــ از خاطرها رفت یا بدیگران نسبت داده شد .

ملاقاتی با **آلیس‌گی** ، مکاتبات بعدی ما و تحقیقاتی که در نیویورك و لوس‌آنجلس دنبال شد امکان داد این سرنوشت حیرت‌انگیز را بازسازی‌کنیم .

آلیس‌گی در اول ژوئیه ۱۸۷۳ در پاریس درخانواده‌ای مرفه ، که سه‌بار، از جمله در یك زمین‌لرزه به ورشکستگی رسیده بود ، تولد یافت . درچهارسالگی، بعدازسفری طولانی (کانال پاناما هنوز وجود نداشت) با خانواده‌اش به‌سانتیاگوی شیلی آمد و دوسال بعد در شش‌سالگی به‌پاریس بازگشت وتحصیلاتش را درصومعه **ساکره‌کور** ادامه داد . بعدازمرگ پدرش تصمیم‌گرفت مستقل بماند وتندنویسی‌را ــ که آن‌زمان تخصص نادری بود ــ فراگرفت . مادرش‌که سرپرستی انجمن‌هـای خیریه را داشت دراین انجمن‌ها با خانواده **«لئون‌گومون»** آشنا شد . و آلیس بعنوان منشی به‌استخدام او درآمد .

مؤسسات گومون در ۱۸۸۵ جای خودرا به‌تجارتخانه عکاسی داد . آنهافیلم و دوربین عکاسی میساختند تااینکه اختراع برادران **لومیر** توجهشان را به‌سینما جلب کرد .

گومون در ۱۸۹۶ باهمکاری مهندس **دمنی** یك دوربین فیلمبرداری ۶۰ میلی‌متری ببازار عرضه‌کرد . در ۱۸۹۷ با یاری **دکو** یك دوربین ۳۵ میلی‌متری برای فیلمبرداری ونمایش بمعرض فروش میگذارد . بدنبالش در ۱۸۹۸ دستگاه ارزانتری را که فقط برای نمایش فیلم است بنام (کرونو فوتوگراف گومون) بمقیاس وسیعی در دسترس نمایش‌دهندگان فیلم قرارمیدهد . تااینجا بعنوان ضمیمه وبرای نشان‌دادن طرزکار ، **گومون** چند حلقه فیلم مستند یا خبری ساخته است . موفقیت دستگاه جدید مجبورش میسازد فیلمهای داستانی نظیر فیلمهای **پاته** برای خریداران تهیه‌کند ، منشی فعالش را عهده‌دار فراهم ساختن این تشکیلات جدید میکنـــد .

مادموازل آلیس بعلت کمبود وسایل و افـراد واجد صلاحیت خودش دست بکار حل مشکل میشود .

چند پرده دکور نقاشی‌شده در باغ خانه رئیس در داخل کارخانه برپا میکند وباشرکت دوست دختری بنام **ایوون موینه‌ـ سران**که اینکار باعث سرگرمیش شده ، فیلم **فرشته کلمها** را میسازد که بعداً بنام **قابله درجه یك** باز نمایش داده میشود : قضیه‌ای درمایهٔ کارت پستالهای فکاهی ماجرای زنی‌که بچه درکلم پرورش میدهد . کار موفقیت‌آمیز و تجربه خوشایند مؤلف را به‌تکرار عمل وامیدارد . فرصت کافی هم دارد : فوقش باید دوازده تا بیست حلقه فیلم بسیارکوتاه درسال بسازد .

آلیس‌گی بمن میگفت پیش‌از **مه‌لی‌یس** شروع بکارکرده درنتیجه تاریخ **فرشته کلمها** را ۱۸۹۶ ذکر میکند . بااین وجود غیرمحتمل بنظر میآیدکه **گومون** پیش‌از ببازار فرستادن پروژکتور خود در ۱۸۹۸ یا حداقل پیش‌از دستگاه دوگانه‌اش درسال ۱۸۹۷ بفکر تهیه فیلمهای داستانی افتاده باشد .

برای حلقه‌های بعدی ، آلیس‌گی چند تائی بازیگر حرفه‌ای بکار میگیرد. تنها کسانی‌که تن به حقارت سینماتوگراف میدهند و دستمزدهـای گومون را می‌پذیرند ، آکروبات‌ها و هنرپیشه‌هـای کافه ــ کنسرت هستند مثل **هانری‌گاله** و تصنیف‌سازانی مثل **روله پله‌سیس** . در بعضی شرایط خیلی مساعد دلقکهای مشهور آن‌زمان‌را استخدام میکنند : مثل **اومرها** در **اتومبیل زندانیها** ، **اسباب‌کشی‌پنهانی** ، **رقص میمونها** ، **دامن پفی و عروس در درباچه سن‌فارژو** (۱۹۰۵) هرزمینه‌ای را میازماید : قصه پریان و داستانهای غریب : فاوست ومفیستو ، **لوبیای سحرآمیز** ، **او** ، افسانه سن‌نیکلا ، فرشته بهار (۱۹۰۶ رنگی) کمدی‌های جسارت‌آمیز : مثل **افراط‌کاری‌های پی‌یه‌رت** ، **خش‌خش‌دلچسب یك سوسك توشلوارم هست !** کمدی‌های چشم‌بندی : **رقص پاندول** ، **نامزد جادو شده** ، موضوعات مذهبی : دعای نیمه‌شب ، **آنژلوس نوئل پیرو** .

گاهی برای کمدی فقط یك هنرپیشه بکار میبرد : **سیگار اول** (۶۰ دقیقه اوت ۱۹۰٤) در نمای تقریباً نزدیکی عکس‌العمل‌های پسری را که سیگار دزدی میکشد (ازنظر خواهر وحشت‌زده‌اش) نشان میدهد . ساختن این فیلم اشتباهاً به امیل**کول** نسبت داده شد، که درواقع بعداز رفتن **آلیس‌گی** به مؤسسهٔ گومون راه یافته بود . بطورکلی حوادث جنائی و درام‌های احساساتی بود که اورا بیش‌از پیش به فیلمهای طولانی‌تر وتعداد بیشتر بازیگران سوق داد . وی از **آپاچی‌های بی‌غیرت** (۲۰ متر مارس ۱۹۰۳) میرسد به **قتل نامه‌رسان لیون** (۱۲۲ متر آوریل ۱۹۰٤) و **بچه دزدی کولیها** (شش‌صحنه و ۲۲۵ متر ، اکتبر ۱۹۰٤) ۱۹۰٤ برایش سال بچه‌ها است که **تعمید عروسك** ، **نقاشان کوچك** و بخصوص **هیزم شکنهای کوچولوی جنگل سبز** را که ملودرام زیبائی از ساده‌دلی است باو الهام میدهند .

دوکودك با استفاده از خواب‌رفتن مادر بیمارشان درکنار آتش خاموش یك‌کلبه فقیرانه میروند از جنگل چوب جمع‌کنند . نگهبانان جنگل تعقیبشان میکنند ، میگیرند ، وآنها را پیش قاضی میبرند . قاضی از شرح بینوائی آنها اشك بچشم میآورد و سکه‌ای درکف کودك بزرگتر میگذارد !

آلیس‌گی میگوید تقریباً تمام فیلمهای تهیه شده درمؤسسه گومون تا پائیز ۱۹۰۵ میتواند منسوب باو باشد جز چند استثنا در ۱۹۰٤ و ۱۹۰۵ درواقع درسال ۱۹۰٤ بود که **فردینان زکا** دست راست شارل پاته و مدیر تهیه اورا درکوچه‌های **ویلت** دید که خانه بخانه صابون میفروشد .

بی‌لطفی ناگهانی پاته باعث این بینوائی شده بود .

آنچه آلیس‌گی را خیلی متأثرکرد این بود که « **زکا** صابونها را مرطوب میکرد تاسنگین‌تر شود » بلافاصله همکار سابقش را بعنوان کارگردان استخدام‌کرد و مأوائی درکوچه **ویلت** برایش فراهم نمود . زکا پیش‌از آنکه درچند هفته بعد مورد عفو پاته واقع شود وبرگردد چند فیلمی هم علاوه‌بروظیفه دستیاری ، خود کارگردانی کرد از جمله **خرابکاریهای گله گاو** که از فیلمهای موفق محصولات گومون محسوب شد . این فیلم را مدت درازی به آلیس‌گی نسبت میدادند اما از معدود فیلمهائی است که میگفت او نساخته . باعث این اشتباه تاریخی **اتین آرنو** بود که دوسال بعد از اتمام این فیلم قدم به **ویلت** گذاشت .

آمدن ورفتن **زکا** ، میل وردست داشتن را در او برمیانگیزد . برایش مشکل است بتنهائی پاسخگوی یك تقاضای روزافزون باشد . بعلاوه مایل است فیلمهای شسته رفته‌تر وطولانی‌تر بسازد . **فیلم اراده حیثیت** (صحنه دراماتیك) درسال ۱۹۰٤ به دویست متر ، طول قابل توجه درآن دوره ، میرسد .

وی قصددارد گوژپشت‌نتردام ویکتورهوگورا تحت عنوان **اسمرالدا** اقتباس کند و بالاخره درمقابل فیلمی‌که پاته ببازار فرستاده باید **زندگی مسیح** را بسازد .

این‌دو ــ اثرمعظم ــ آن‌زمان ، اولی در دسامبر ۱۹۰۵ (۲۹۰متر) ودومی در ژانویه ۱۹۰۶ (۶۰۸متر) ببازار میآیند . و سیاهی‌لشگر فراوانی درآنها بکار رفته . بخصوص دومی با سیصد سیاهی‌لشگر و . . . بیست‌وپنج دکور چوبی که بدست **هانری مه‌نه‌سیه** دکوراتور بنا شده . خود مهندس دکور در ساختن ونصب‌آنها یاری کرد ، چون بعضی از دکورها درفضای آزاد درجنگل فونتن‌بلو نصب شد .

ادارهٔ این سیصد سیاهی‌لشگرکه ازطبقات پائین هستند وچندان سر اطاعت از یك زن را ندارند ، دراین مورد آلیس‌گی را وامیدارد تا یك سرپرست سیاهی لشگر نیمه دستیار ــ ونیمه کارگردان استخدام کند . قرعه بنام ویکتورن ژاسه میخورد (۱۹۱۳ ــ ۱۸۶۲) که در هیپودروم (امروز بنام گومون پالاس نامیده میشود) کارگردان صحنه‌های تاریخی بسیار موفق فیلمها بوده فیلم‌هائی ازقبیل : **ورسنژه توریکس** ، **ژان دارك** ، و **تاخت وتاز درکوچه‌های پاریس در ایام مذهبی** . واز اینجاست که **اسمرالدا** و **زندگی مسیح** اشتباهاً به ویکتورن ژاسه نسبت داده میشود درحالیکه وی تنها دستیار ساده کارگردان درآن فیلمها بوده‌است .

ژاسه در کارگردانی **فرود به معادن درفومه** نیز در شهر زادگاهش دستیار آلیس‌گی میشود . ژاسه به‌تأئید آلیس‌گی ، دو سه‌فیلم کوتاه هم خودش میسازد از جمله فیلم غریب **رؤیاهای یك تریاکی** . باوجودیکه از این دستیار وبعد همکار رضایت دارد نگهش نمیدارد . لئون گومون او را متهم میکند که به‌دختران سیاهی‌لشگر توجهی سوای توجه حرفه‌ای دارد و بدین ترتیب خودش را از یك همکار استثنائی محروم میکند . ژاسه بعداز کارهای گذرانی درمؤسسات **رالی و روبر** در لیون وبعد دربنگاه اکلیپس در تأسیس مؤسسه **اکلر** شرکت میجوید و تا آخر عمر سمت مدیریت هنری آنرا عهده‌دار میشود . دراین مؤسسه است که او نوع فیلم پلیسی را (که بعداً بدست فوی‌یاد تکمیل شد) ابداع میکند با سری فیلمهای **نیك‌کارتر** ، زیگامور و دو شاهکار : **(بالاکو)** از روی نوشته گاستون لورو و **پروته‌آ** این سبك فیلمسازی را به‌انجام میرساند .

در پائیز ۱۹۰۵ ، لئون گومون چندین‌سناریو بدست خانم مدیر هنری خود میدهد ، نویسنده این سناریوها **لوئی فوی‌یاد** است . آلیس‌گی از این سناریوها خوشش میآید و مؤلفش را نزد خود میآورد و پیشنهاد میکند خودش آنها را کارگردانی کند . لوئی فوی‌یاد ، که مدتی است پدر خانواده شده ، تردید دارد که بعدازسالها این‌دروآن‌درزدن سمت منشی‌گری هیئت تحریریه را در **روومونديال** رها کند . و بجای خود اتین‌آرنو (۱۹۵۵ ــ ۱۸۷۹) را پیشنهاد میکند . فوی‌یاد بااین‌دوست یك درام یك پرده‌ای منظوم بنام **کشتار محصور** نوشته و **تورو ــ کلوپ** پاریس را تأسیس‌کرده .

آرنو ، دکتر در حقوق ، ترانه‌سرای سابق و . . . بیکار ، اولین فیلمش‌را از روی اولین سناریوی لوئی فوی‌یاد بنام **کلاهم را بگیرید** ، میسازدکه در ژانویه ۱۹۰۶ روی پرده میآید . او این‌حرفه را درمؤسسه‌گومون با تخصصی‌که درفیلمهای تاریخی پیدا کرده تا پائیز ۱۹۱۱ ادامه میدهد . دراین تاریخ بعنوان مدیــر استودیوهائی که شرکت **اکلر** بتازگی در ساحل شرقی **هودسون ریور** در **فورت‌لی** ساخته ، به‌نیویورك میرود ــ تا اوت ۱۹۱٤ فیلمهای بسیاری تهیه میکند ازجمله

روبن‌هود . . . وسپس درسال ۱۹۲۵ است که برای کار دوبله و زیرنویس دوباره بەسینما بازمیگردد . در این فاصله مجموعه خاطراتی با همکاری بوازیوون منتشر کرده بنام سینما برای همه .

فوی‌یاد خیلی خوب با آلیس‌گی کنار میآید . از سناریست‌های علاقمند مؤسسه میشود وتا روزی‌که ــ بگفته آلیس‌گی چند ماه بیشترنشد ــ روزنامه‌نویسی را فدای کارگردانی می‌کند و ازآن‌پس هفته‌ای سه سناریو تحویل میدهد . ولی قریحه ابداعش چنان است که یکسالی‌هم برای همکارانش موضوع فیلم تهیه می‌بیند بخصوص برای **رومئو بوزتی** .

وقتی که قسمت اعظم تولید فیلم توسط آرنو ، فوی‌یاد ، بوزتی و **روله‌ـ پله‌سیس** (یك هنرپیشه‌کارگردان شده دیگر) تأمین‌شد . آلیس‌گی امکان‌آن‌را یافت که علاوه برتهیه فیلمهای خودش تصدی بخش جدیدی از مؤسسه گومون را هم عهده‌دار شود .

در ۱۹۰۵ دستگاهی بنام (کرونوفون) عرضه میشود که صدای ضبط شده روی حلقه مومی را با تصاویر فیلم هماهنگ میکند . قسمت اعظم فعالیت‌آلیس‌گی در ۱۹۰۶ تا بهار ۱۹۰۷ عبارت میشود از تهیه صدها فیلم برای کرونوفون . این فیلمها که بەندرت از یکی دو دقیقه تجاوز میکند اغلب خوانندەهائی را در حال اجرای آواز یا صحنەهائی را بهمراهی کر نشان میدهد . بعد از **بالتهای اپرا** ، **خواهران مانت رقاصه‌های اشرافی** از صدای شاگردان کنسرواتوار نیز درفیلمهای **کارمن** ، مینیون ، مانون ، مادام آنگو ، **لاله آتشین** ، **چاقو** اثر تئودور بوترل استفاده میکند . در سفری بەاسپانیا آهنگهای **رقصهای کولی** را ضبط میکند . **دایول** ، **درانم** و **پولن** نیز در مقابل دوربین و دستگاههای ضبط او برنامه اجرا میکنند .

ولی «گی» چندان هم از فیلمهای صامت سلب علاقه نمیکند . در ۱۹۰۶ که میل دارد فیلمی از مسابقات گاوبازی در شهر **نیم** تهیه کند تصمیم میگیرد از مناظر اطراف آن برای اقتباس آثار متعلق به ادبیات پرووانس سود بجوید . **فوی‌یاد** بعلت آشنائی نزدیك با آن حدود و ادبیات آن نقطه بعنوان سناریست با گروه اعزامی همراه میشود .

در مواردی که کارگردانی شرایطی ایجاب میکند که از عهده یك زن خارج است ، آلیس‌گی حتی **فوی‌یاد** در کارگردانی فیلمهائی چون **میری** شرکت میدهد .

طی‌سفر، آلیس‌گی دلباخته فیلمبردارگروه ، یك مرد انگلیسی بنام **هربرت بلاشه** ، میشود وبزودی با او ازدواج میکند .

هربرت بلاشه بسبب ملیتش ، چند ماه بعد در ۱۹۰۷ به مدیریت شعبه‌ای که لئون گومون در نیویورك تأسیس‌کرده منسوب میشود . همسرش که آماده شده همراهش برود کارگردانی را وطبعاً شغل مدیریت هنری را در مؤسسه گومون ، رها میکند پس باید جانشینی برایش فراهم‌کرد . گومون در فکر است یکی از همکاران مؤسسه پاته را قر بزند . آلیس‌گی منصرفش میکند و باو می‌قبولاند که درمؤسسه خودش مرد این‌کار را دارد : او لوئی فوی‌یاد است . گومون نصیحت را گوش میکند وکارگردان آینده **وامپیرها** در اول آوریل ۱۹۰۷ شروع بکارمیکند .

شعبه گومون در نیویورك دور از مانهاتان در محله پرت افتاده Flushing قرار داشت ، که با جنگل وحشی و آبهای روانش برای فیلمبرداری جان میداد . ولی بەعکس پاته ، گومون کار تهیه فیلم درمحل را بەعهده شعبات خود واگذار نمیکند . شعبه نیویورك (مثل دیگر شعبات) تشکیل شده از آژانس نمایندگی و لابراتوار چاپ وبعهده بلاشه است که محصولات‌گومون را به سینماداران آمریکائی نشان بدهد وبهرطریق سفارش بگیرد.

واما ازطرفی دیگر میتوان حدس زد که آلیس‌گی فعال یکنواختی زندگی یك مادر خانواده وهمسر خوب را احساس‌کند و دریغ حرفه گذشته بسراغش بیاید و بفکر بیافتد که فیلمهائی باب سلیقه تماشاچیان آمریکائی و با شرکت هنرپیشگان آن‌کشور بسازد .

« آلیس‌گی » در ۷ دسامبر ۱۹۱۰ متن قرارداد (سولاکس‌کمپانی) در نیویورك بەثبت میدهد رئیس شرکس آلیس بلاشه است ومدیرتجارتی ژرژ . آ . ماژی . . . باوجودیکه این شرکت دفتری در مانهاتان شماره ۱۴۷ نبش خیابان چهاردهم دارد معهذا محل استقرار آن در شعبه مؤسسه گومون است . آلیس از لابراتوار و یك قسمت از مؤسسه برای فیلمبرداری داخلی استفاده میکند . و از دشت وجنگل اطراف برای صحنەهای بیرون . آلیس‌گی فیلمبرداری بنام **جان‌هاس** را استخدام می‌کند وبعد همکار سابق خود درفیلم **زندگی عیسی** **هانری مەنەسیه** را بعنوان سرپرست دکوراسیون از پاریس پیش‌خود میآورد .

از روز ۲۱ اکتبر ۱۹۱۰ «سولاکی‌کمپانی» با علامت آفتاب تابان که نشان خودکرده ، تا ژوئن۱۹۱۴ تولید سیصدوبیست‌وپنج فیلم (درام ــ ملودرام ــ کمدی ــ وسترن ــ «صحنەهای نظامی» ــ اپرای فیلم‌شده ــ فیلم مستند) باطول مدتهای مختلف میکند . سی‌وپنج‌تای آنها بکارگردانی مدیره مؤسسه است و بقیه بدست **ادوارد وارن** کارگردان اصلی شرکت وهمچنین **هاری شنك** . رویهمرفته آلیس‌گی ، بطور متوسط در دوران عمر سولاکس ، ماهی یك‌فیلم ساخته .

اولین ساخته مؤسسه بنام A child's Secrifico که در ۲۱ اکتبر روی پرده میایند . اثر آلیس‌گی است که انگار یادآور دوران خوش **هیزم شکن‌های کوچولوی جنگل سبز** است . قضیه فیلم حکایت دخترکوچك هشت ساله‌ای است (ایفاگر این نقش **ماگدا فوی** است) که پدرش کارگر اعتصابی و مادرش بیمار است . دخترك عروسکش را پیش یك کهنه‌فروش میبرد . مرد کهنه‌فروش که بینوائی دخترك را می‌بیند عروسکش را از او میخرد وبعد آنرا بەکودك هدیه میکند . دخترك بەاینکه اندك پولی بخانه ببرد قناعت نمیکند بلکه درحادثه‌ای که دراثر اعتصاب پیش‌آمده دخالت میکند و با معصومیت خود مانع از خونریزی میشود. یکی‌دیگر ازملودرام‌های موفق‌آلیس‌گی‌بنام Falling Leanes (درفرانسه: وقتی‌که برگها میریزند) درفرانسه پخش‌شد . داستان تأثرانگیز دخترکوچکی است که بخیال عقب‌انداختن مرگ خواهر بزرگ مسلول خود شب بباغ میرود وبرگهای افتاده رابه شاخه‌ها می‌بندد : چون‌پزشك مرگ اورا برای‌آخرپائیزپیش‌بینی‌کرده .

«گی» ضمناً یادی هم از ضبط صدابرداری کرونوفون میکند ، چون در۱۹۱۲ دو اپرای **مینیون** و **فرادیاوولو** را هرکدام درسه‌حلقه وبهمراهی ارکستر فیلمبرداری میکند .

آلیس‌گی از سوژه‌های مردانه روی‌گردان نیست . بەمناسبت اقامتش در واشنگتن یك سری (صحنەهای نظامی) میسازد که بیشترشان درواقع (فیلم کابوئی) هستند .

آلیس‌گی دوبار هم بەعرصه فانتاستیك دست میبرد : **چاه وپاندول** از ادگارآلن‌پو و **سایه‌های مولن‌روژ** از بالزاك که بەسال ۱۹۱۳ میسازد . درهمین‌حال بعنوان آخرین یادآوری از دوران قهرمانی مؤسسات‌گومون وکمدی‌های چشم‌بندی آن بیاری همیشگی **مەنەسیه** ، فصل نقاشی متحرك کوتاهی را هم در ۱۹۲۱ در ملودرامی بنام **هتل ماه‌عسل** می‌گنجاند که طی آن ماه تغییرشکل می‌یافت و به عاشقان لبخند میزد . . . ضمناً امکان هم دارد که او مؤلف فیلم طنزآمیز **درسال ۲۰۰۰** باشد که زنان را حاکم برکره زمین و مردان را دست‌نشانده آنان نشان میداد . بهرحال چنین موضوعی با روحیه وذوق او جور درمیآید .

ازروزهای اول، ستارگان(سولاکی) **بلانش‌کورنوال** وهمبازیش **داروین‌کار** هستند که در ۱۹۱۳ **وینی‌برنس** و **کلرویتنی** هم بجمعشان افزوده میشوند . دیگر اعضای این‌گروه **لی‌بگس** ــ مس‌گرین‌لیف ــ **ماریون سواین** و **بیلی‌کویرك** بازیگر مستعد کمدی وقهرمان سری «بیلی» هستند .

اوایل "آلیس‌گی" در پی این نیست‌که توجه عموم را بەمورد منحصربفرد خود بعنوان : یگانه زن کارگردان جهان ، جلب‌کند واین صرفاً بەجهت احتیاطی بود که وی دربرابر جامعه‌ای کهنه‌پرست که مهارت در تقلیدهای مبتذل را بیش‌از استعداد وحساسیت ارج میگذارد ، نشان میداد .

ولی وقتی روزنامه‌نگاران کشفش‌میکنند ، توجه فراوانی بەاین‌خانم پاریسی خوش برخورد ابراز میدارند و مفتون لطف او میشوند و تصویرش را در لباس شب ، درلباس کار ومگافون دردست ، باکلاه سایه‌بان بزرگی برسر ، ایستاده برتخته‌بند درحال کارگردانی **فرادیا وولو** چاپ میزنند وجزئی‌ترین اعمال وگفتارش را نیز منعکس میکنند وبجای عنوان بانو بلاشه ــ برسم تعارف ــ او را (مادام بلاشه) مینامند . و وقتی‌هم که او برای تحقیق ، از زندان سینگ سینگ بازدید میکند عکسش را نشسته برصندلی مشهور الکتریکی میگیرند و از قول او نقل میکنند که «زندانهای فرانسه راحت‌تر است ، بخصوص زندان فرن» از قول مادام بلاشه میگویند بچه‌های فرانسوی از سنین‌کودکی استعداد خدادادی برای بازیگری دارند بەاین ترتیب شرکت **سولاکی** کارش می‌گیرد و محصولاتش مورد توجه واقع میشود وفروش میرود : وبدین‌ترتیب بعداز مدت‌کوتاهی که درژانویه ۱۹۱۲ آلیس‌گی اعلام میکند زمینی را درآنسوی هودسن در **فورت‌لی** خریده تا استودیوی مدرنی درخیابان پالیساد بنا کند .

بعد از استودیوهای پاته و **اکلر** که اتین‌آرنو هم بآنجا آمده ، استودیوی سولاکی درسال ۱۹۱۲ تبدیل به فورت‌لی‌یه پایتخت سیمای فرانسه ــ آمریکا شد . ساختمان جدید با یك استودیوی بزرگ شیشه‌بندی شده درطبقه اول ودوم ودرضلع جنوبی‌آن ، مجهز بەلابراتواری است که قادر است شانزده‌هزار پا فیلم پزتیف را در روز چاپ کند . چند ماه پیش‌از آن درسوم فوریه ، سولاکی شعب افتتاح موقتی را در **وبرز تاتر** برادوی باحضورشخصیتهای سینمائی‌نیویورك برگزارمی‌کند.

هربرت بلاشه نیز بسهم خود ، درعین مدیریت شعبه گومون ، فعالیت زیادی برای شرکت همسرش از خود نشان میدهد و بەفروش محصولات استودیوی اخیر کمك مؤثری میکند و بعد خود پخش فیلمی تأسیس میکند بنام (فیلم ساپلای) و مدیریتش را تا سال ۱۹۱۴ که در (میوتیول‌کمپانی) ادغام شود عهده‌دار میگردد (این شرکت پیش‌از تهیه فیلمهای چاپلین یك شرکت ساده پخش‌فیلم بود) .

بقیه درصفحه ۶۵



نقل از : Continental

ترجمهٔ : جمشید اکرمی

آنتونیونی فلینی روسلینی یانچو و... در تلویزیون ایتالیا

● ظهور تلویزیون ایتالیا (RAI) در قالب یك تهیه‌کنندهٔ فیلم ، یکی از نقاط اعتنای سینمای اروپا طی هفت سال اخیر بوده است . از سال ۱۹۶۶ به اینسو ، تلویزیون ایتالیا ، امر تهیهٔ فیلمهائی از کارگردانهای بزرگ و معتبر را به‌عهده گرفته است ، و نیز فرصتهائی طلائی برای ذوق آزمائی به استعدادهای جوان و ناشناخته داده است .

روبرتو روسه‌لینی شاید نخستین فیلمساز بزرگ ایتالیائی بود که برای نخستین‌بار(همراه با**«آلساندروبلازتی»**) از سینمای تجارتی به تلویزیون کوچ کرد .

وی احساس می‌کرد که یك‌هنرمند در اینجا می‌تواند از فشارها و مضایق کمتری در رنج باشد ، و در عین‌حال برخورداری از آزادیهای بیشتری هم داشته باشد . بی‌تردید کاری که او برای تلویزیون کرد ، ارزشهای فرهنگی درخور اعتنائی داشت ، درحال حاضر کارگردانهائی مثل **فلینی** و **آنتونیونی** و **برتولوچی**‌هم فیلمهائی برای‌تلویزیون ساخته‌اند .

برخی از فیلمسازان ، نظیر **«اولمی»، «دسه‌تا»**، یا **«لیلیاناکاوانی»** در تلویزیون ، خود را در « خانه » می‌بینند. اینجابرای‌آنها مدیوم بیگانه‌ئی نیست . اما کسان دیگری مثل **فلینی** و **آنتونیونی** و **یانچو** به‌نظر می‌رسد به راستی نیاز به پردهٔ عریض داشته‌باشند تا بتوانند مختصات و ویژگیهای واقعی کارشان را نشان دهند . مع‌الوصف ، در یکی دوسالهٔ اخیر اقبال دم‌افزونی نسبت به‌نمایش اکثر فیلمهای «ساخته‌شده برای تلویزیون» در سینماها نشان داده شده و به‌این‌ترتیب فیلمسازی که برای تلویزیون فیلم می‌سازد ، می‌تواند نتیجهٔ کارش را برپردهٔ سینماهم ببیند .

« **ویتوریودسه‌تا** » با سری فیلم تلویزیونیش «خاطرات یك معلم مدرسه» به موفقیت بزرگی دست یافته است . نمایش این‌سری درتلویزیون حدود چهار ساعت ونیم به‌طول انجامید و «دسه‌تا» اینك آنرا به‌یك‌فیلم دوساعتهٔ قابل‌نمایش در سینماها کوتاه می‌کند .

چیزیکه انکاربذیر نیست ، اینکه تهیه این‌قبیل فیلمها جنب‌وجوش تازه‌ئی در زمینهٔ ساختن فیلمهای با ارزشتر در صحنه سینمای ایتالیا آفریده است .

روبرتو روسه‌لینی می‌گوید : «**من به‌همه چیز اعتقاد دارم ، مگر آیندهٔ سینما . من به‌تقدیر بشر ، به‌تاریخ ، به آیندهٔ دنیا ، به همزیستی ایدئولوژیها اعتقاد دارم ، ولی به‌آیندهٔ سینما هیچ اعتقادی ندارم . سینما مرده است . اگر هم هنوز کاملاً نمرده باشد ، در حال احتضاراست . سینمای سنتی‌را باساختهای تولیدش وباروشهای توزیعش، تلویزیون محو کرده است . اگر سینما امروز وظیفه‌ئی هم داشته باشد ، وظیفه‌اش تعلیم دادن ، آموختن چیزی به مردم است .**

مردم ، امروزه می‌خواهند که در وقایع اجتماعی، تاریخی وانسانی شرکت داشته باشند . آنها را بایستی از راههائی تازه به‌خودشان نشان داد . این تمامی جاذبه‌ایست که درحال حاضر تلویزیون دارد . تلویزیون می‌تواند مردم را طور تازه‌ئی نشان دهد .

«**شکسپیر گفته است که چشمهای آدمهای نادان با هوشتر از گوشهایشان است . این‌گفته تا زمانی صادق بود که آموزشهای بصری از طریق مدارهای مستقیم تلویزیونی سیستم آموزش قدیمی را دگرگون نکرده بود**» .

وآنتونیونی به ما می‌گوید : «**چرا به تلویزیون رفته‌ام ؟ . شاید بخاطر اینکه احساس کردم باید بازگشتی به دورهٔ آغاز کارم داشته باشم ، زمانیکه فیلمهای مستند می‌ساختم و تماسی بی‌واسطه با واقعیت داشتم . من به‌چین‌رفتم تا بتوانم روش کاری را که از فرط تکرار برایم مثل یك عادت شده بود ، ترك‌کنم . بااین‌بهانه من‌شاید می‌توانستم باتجربه‌ئی کاملاً تازه آغاز کنم . این تجربه فوق‌العاده‌بود ــ تماس‌دوباره باواقعیت، اما این‌بار ازطریق تلویزیون .**

«باید این را روشن کنم که فیلمی که دربارهٔ چین ساخته‌ام ، سیاسی نیست. من به سیاست و مسائل سیاسی آنقدر دلبسته نیستم که به موقعیت و شرایط آدمهائی که در جامعهٔ امروز زندگی می‌کنند .

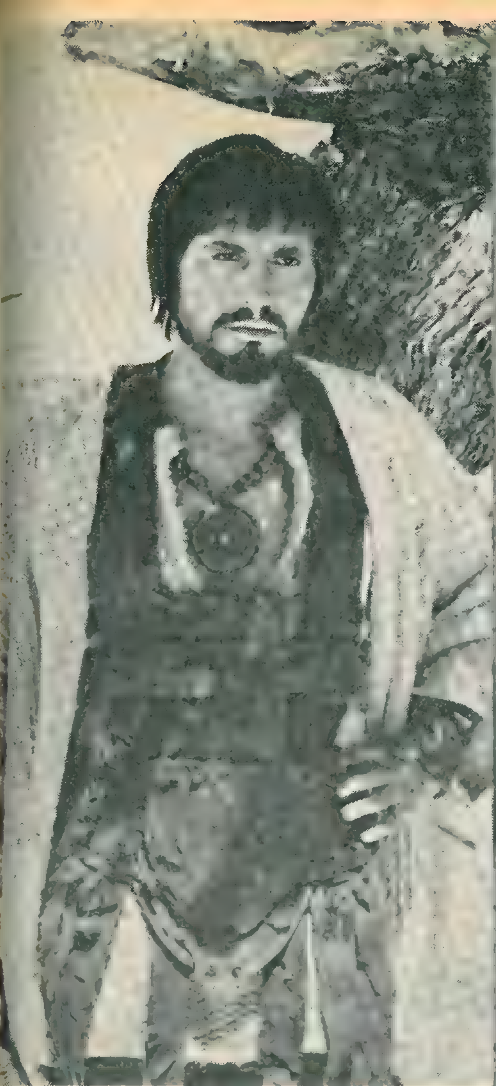
این کشور ــ چین ــ با ساختهای اجتماعی کاملاً تازه‌اش مرا ناگزیر از فراموش‌کردن مسأله «پرداخت» سنتی‌ــ آنطورکه در آمریکا مصطلح است ــ نمود .

من همیشه به مسائل «فرد» علاقمند بوده‌ام. وتلویزیون وسیلهٔ بیانی ایده‌آلی است که با آن می‌شود مسائل فرد را درمتن محیطی که در آن زندگی می‌کند و کشوری که محصورش کرده است ، مطالعه کرد ، تجزیه وتحلیل کرد ، دید ، آزمود وفهمید .

من خودم را در ساختن این فیلم کاملاً محدود کرده‌ام به‌آنچه که واقعاً دیده‌ام ، و فکر می‌کنم که با وفاداری و ایمان کامل زندگی روزانهٔ مردم چین را روی نوارفیلم ضبط‌کرده باشم ــ مرد چینی ، کارگر چینی و روستائی چینی . «تفاوت بین سینما و تلویزیون اینست که در تلویزیون آدمها را آنطور که هستند می‌بینیم، نه‌آنطور که خودمان تصور می‌کنیم . برای مثال ، من در تمام فیلمهای گذشته‌ام علاقه به مطرح کردن روابط بین زنان و مردان داشته‌ام . کوشیدم که چنین‌کاری را در چین هم بکنم . ولی به سرعت دریافتم که من چنین رابطه‌ئی را از دیدگاه روانشناسی شخصی خودم و فرهنگ شخصی خودم نگاه می‌کردم، نه‌از دیدگاههای فرهنگی و روانشناسانهٔ آنها .

« بی‌واسطگی » و «خودگویائی» زبان تلویزیون، یك واقعیت اساسی‌است. به عبارت دیگر من دراین فیلم خودم را آدمی احساس می‌کنم که چیزهائی برای نشان دادن دارد ، نه حرفهائی برای گفتن .

تلویزیون ، وسیله‌ئی بود که به‌من فرصت تجربه کردن ، زندگی کردن ، و «تجربهٔ تازه داشتن» داد» .







تصویر سمت راست : نمائی از «آمدن ورفتن» ساختهٔ «جوزپه‌برتولوچی». جوزپه برتولوچی (برادر «برناردو») پیش‌از اینکه نخستین فیلمش را بسازد ، در چند فیلم دستیار کارگردان بود ـ منجمله فیلم «استراتژی عنکبوت» . «آمدن ورفتن» که اقتباس آزادی است از یك داستان «نورمن‌می‌لر» ، داستان یك زوج دختروپسر مفلس‌است‌که تصمیم می‌گیرند شبی‌را دراطاق انتظار ایستگاه بگذرانند . برای گذراندن وقت ، پسر برای دختر ، داستان مردی در اطاق انتظار را تعریف می‌کند که قهرمان قصه می‌شود .

تصویر سمت چپ ـ جولیو بروگی در نمائی از The Aeneid ساختهٔ «فرانکو روسی» . فیلم ، اساساً داستان مردی است که می‌کوشد معمای زندگی و تقدیر را حل‌کند . فیلم با طوفانی که برکشتی‌های «تروبائی» می‌وزد وآنها را به‌طرف سواحل آفریقا می‌کشاند ، آغاز می‌شود . «آئنوس» که در ساحل سرگردان شده است ، به‌حضور «دیدو» ملکهٔ کارتاژ برده می‌شود . این زن از وی ومردانش به‌گرمی پذیرائی می‌کند و از او می‌خواهد که از ماجراهایش برایش سخن‌گوید . قهرمان داستان هم قصهٔ فرجام جنگ «تروبا» را باز می‌گوید .

تصویر وسط ـ نمائی از «سن میکائیل یك جوجه خروس داشت» ساختهٔ برادران «تاویانی» (پائولو ویتوریو) . ماجراهای فیلم درنیمهٔ دوم قرن نوزدهم ، زمانیکه ایتالیا در چنگ درگیری‌های اجتماعی وسیاسی است ، روی می‌دهند . فیلم، داستان یك «هرج ومرج‌طلب» انقلابی به‌نام «جولیومانیه‌ری»‌را باز می‌گوید که نخست به مرگ محکوم می‌شود وسپس مجازاتش به بیست سال زندانی تخفیف می‌یابد . پس‌از دهسال به زندانی در ونیز منتقل می‌شود . ضمن سفر فرصت‌گفتگو با چند انقلابی دیگر را پیدا می‌کند . روشها و ایده‌های متفاوت آنان ، وی را دلسرد و مأیوس می‌کند . برایش چاره‌ئی جز خودکشی نمی‌ماند .



نمائی از «فن وآئین» آخرین فیلم «میکلوس یانچو» . این فیلم داستان زندگی «آتیلا» را از زمانیکه به «راونا» (پایتخت امپراطوری رم غربی) برای مطالعهٔ «حقوق» دعوت شد ، تا ماجراهای خشونت‌آمیز زندگی بعدیش تعقیب می‌کند . این نخستین فیلمی است که «یانچو» برای تلویزیون می‌سازد ، و مثل فیلمهای سینمائیش ، درآن به‌تجزیه وتحلیل تولد قدرت وفسادپذیری آن تحت‌تأثیر خشونت می‌پردازد . قصد «یانچو» آن نیست که داستان آتیلا را درآئینهٔ شرایط و اوضاعی‌که مردی را با توانائی دست‌یافتن به قدرت مرزناپذیر از صحنه خارج می‌سازد ، بازگوید .







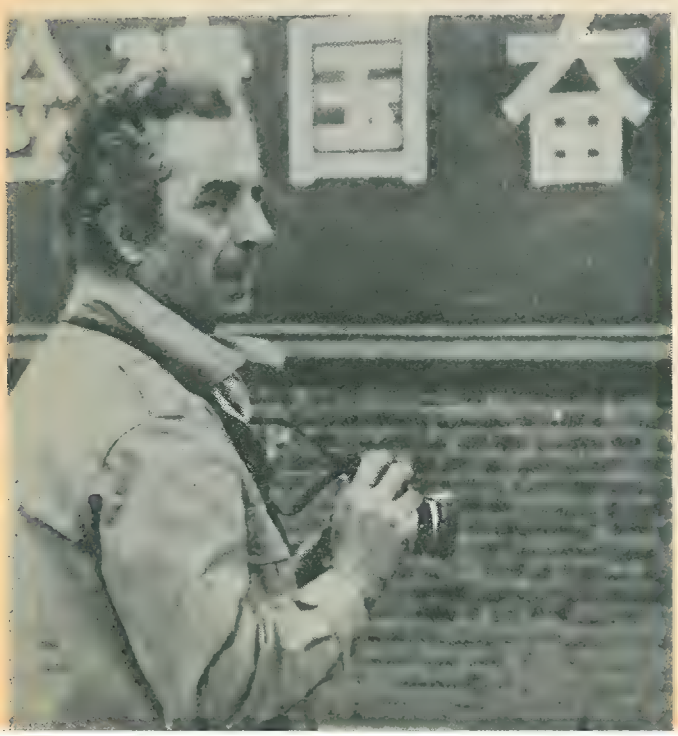
تصویرسمت راست : آنامانیانی درنمائی از«اتومبیل» ساختهٔ آلفردو جانهٔتی.

آنا ، زنی که درسالهای جوانیش تحت نام «کنتس» کار می‌کرده است ، در محافل شبانهٔ رم بسیار مورد اعتناست . سفری در یك روز یکشنبه به‌سوی دریا ، به‌یك سرخوردگی نهائی می‌انجامد . دوپسر جوان با وی به‌رم باز می‌گردند . یکی از آنها بسیار سریع وشتابناك می‌راند ، کنترل اتومبیل را ازدست می‌دهد وتصادف می‌کند . پسرها به‌بیمارستان منتقل می‌شوند . آنا با یك ماشین خرد شده درهیاهوی ترافیك فشرده تنها می‌ماند .

تصویر سمت چپ : نمائی از "A gostino d'Ippona" ساختهٔ روبرتو روسه‌لینی .

والریو ، اسقف شهر ثروتمند «ایپونا» دواسقف دیگررا نزد خود می‌خواند تا با آنها دربارهٔ حملهٔ بربرهای وحشی و بحران شدیدی که برکلیسا سایه انداخته است ، صحبت کند . والریو نزد همرأیان وفادارش اعتراف می‌کندکه تصمیم گرفته است «آگوستینو»ی اهل «تاگسته» را جانشین خود سازد و رهبانان «ایپونا» را وی هدایت خواهدکرد . اما ادعای صریح و رك‌گویانهٔ «آگوسنینو» درمورد اینکه علت واقعی فتور وفساد کلیسا را باید در زندگی تجمل‌آمیز و انگل‌وار واسراف‌جویانهٔ دربار جستجوکرد ، خشم وعناد برمی‌انگیزد .

تصویر وسط : روبرتو روسه‌لینی و «پی‌یر آردیتی» که نقش اصلی فیلم جدید روسه‌لینی ، «بلزپاسکال» را بازی می‌کند . داستان فیلم از زمانی آغاز می‌شود که پاسکال جوان پاریس را ترك می‌گوید تا در«رووان» به‌پدر وخواهرانش ملحق شود . ضمن یاری دادن به‌پدرش درکار وصول ومحاسبه مالیاتهای ناحیهٔ «رووان» ، ماشینی اختراع می‌کند که کار محاسبه را تسهیل می‌نماید .



میکلانجلو آنتونیونی درچین یك مستند تلویزیونی به‌اسم Chung Kuo ساخت ، عنوان فیلم اشاره به واژه‌ئی دارد که چینی‌ها کشور خودرا با آن یاد می‌کنند . آنتونیونی قصد دارد جنبه‌ها و منظرهای متفاوتی از چین را نشان ما دهد که تابحال برایمان بسیار ناشناخته بوده‌اند .

آنتونیونی خودش گفته است : «این‌فیلم آنقدر که دربارهٔ چینی‌هاست ، دربارهٔ خود چین نیست» .

توجه : لطفاً بقیه مطلب سینمای متعهد را درصفحه ۳۳ مطالعه فرمائید

چشم انداز سینمای مصر

کمتر کسی میداند که صنعت سینمای مصر در سال ۱۸۹۷ پایه‌گذاری شده است . تا سال ۱۹۲۷ تمام کسانی که در مصر بکار فیلمسازی اشتغال داشتند خارجی بودند . وجود آنان بعدها باعث پیدایش یك سینمای کاملاً مصری شد . اولین فیلم کاملاً مصری توسط هنرپیشه‌ای بنام **«استفان روستی»** ساخته شد . تهیه کننده این فیلم «عزیز امیر» نام داشت که رل نخست زن را نیز بازی میکرد . نام فیلم **«لیلا»** بود وداستان آن سرگذشت دختری روستائی را بیان میداشت نامزدش اورا حامله میکند و خود به عشقبازی با یك زن آمریکائی می‌پردازد . دختر از زادگاهش رانده میشود ، به قاهره میرود ودر آنجا ماجراهای تازه‌ای انتظار اورا میکشد .

اولین فیلمی که در آن زندگی مردم مصر مورد بررسی قرار گرفت **«زینب»** نام داشت . این فیلم در سال ۱۹۲۹ توسط **«محمد کریم»** با اقتباس از رمان **«حسین هیکل»** کارگردانی شد . دراین فیلم برای اولین‌بار چهره دهقانان فقیر مصری ظاهر شد . با اینکه فیلم داستانی رومانتیك داشت ، ولی همین قدر که در آن مسائل زندگی دهقانان نشان داده می‌شد ، قدمی بزرگ بجلو بود . با اینحال سینمای مصر فعالیت اقتصادی خودرا با سینمای ناطق آغاز نمود . با ظهور سینمای ناطق تماشاگران عرب که بموسیقی و آواز علاقه فراوان داشتندازفیلمهائی که با داستانهای ساده رقص وآواز فراوان بآنان عرضه میداشت استقبال بعمل آوردند . باین ترتیب سینمای مصر بازار وسیعی را که ازطرف هیچیك از کشورهای عرب تهدید نمیشد ، قبضه کرد . ژرژسادول درکتاب‌تاریخ‌سینمامی‌نویسد : «از سال ۱۹۴۲ در بعضی از کشورهای عرب ، فیلمهای آمریکائی یا اروپائی بیش ازیك هفته روی پرده نمیماندند . در صورتیکه فیلمهای







بالا : مومیائی – شادی عبدالسلام
وسط : زمین – یوسف شاهین
پائین : فریب خوردگان – توفیق صالح

مصری با بلیطی که بهای آن دو یا سه برابر سایر فیلمها بود ، ماهها نمایششان ادامه پیدا میکرد.»

در سال ۱۹۳۵ بانك مصر بزرگترین استودیوی فیلمبرداری را در «غزه» نزدیك اهرام ثلاثه تأسیس کرد . بعد از آن نیز شرکتهای متعدد فیلمسازی در سراسر مصر افتتاح شد . غالب این شرکتها دارای سرمایه‌های بزرگ بودند و تا سال ۱۹۵۲ صنعت سینمای مصر بعداز صنعت پارچه‌بافی بزرگترین صنعت سینمای مصر گردید. تسلط کامل سرمایه‌داران برصنعت سینمای مصر که درمحدوده‌ای بدون‌رقیب وبامنافع‌سرشار فعالیت میکرد ، این سینما را از ارزشهای معنوی دور نگهداشت . سینمای سایر کشورها نیز کم‌وبیش با همین مسئله روبرو بوده‌اند ولی درمیان آثار تجارتی ، گاهگاه تعدادی فیلم با ارزش نیز ساخته‌اند .

درحالیکه سینمای مصر کمتر اقدام به‌تهیه چنین فیلمهائی کرده است . باین دلیل که طبقه بورژوآی مصر از نظر فرهنگی در سطحی پائین‌تر از طبقه بورژوآی اروپائی قرار دارد . بورژوآی مصر که در جامعه‌ای فئودال و استعمارزده زندگی کرده‌است ، به هنر وبخصوص سینما بچشم تحقیر نگریسته است . قبل ازتحلیل این‌مطلب بایدگفت که چهل‌درصد، درآمد فیلمهای مصری از بازارهای خارجی تأمین میشود . باین ترتیب سینمای مصر برای موفقیت‌تجارتی ناچار باید روی بازارهای خارجی حساب کند. این امر اثرات نامطلوبی روی سینمای این‌کشور باقی گذارده است . تماشاگران فیلمهای مصری در کشورهای عرب ــ باستثنای کشورهای آفریقای شمالی که ترجیح میدهند فیلمهای فرانسوی را تماشا کنند ــ اکثراً افراد بیسوادی هستند ازنظر شرایط اقتصادی در وضع‌نامساعدی بسرمی‌برند . سینما برای آنها وسیله‌ای سرگرمی و فراموش کردن دشواریهای زندگی . باین ترتیب آواز و رقص شکم جزء لاینفك فیلمهای مصری میشود . تهیه‌کنندگان فیلمها بخوبی از نقشی که سیاست میتواند در فیلمهای مصری بازی‌کند اطلاع دارند ، اما چون منافع‌آنان در بی‌خبرنگه‌داشتن توده‌تماشاگران‌است، ازاین‌جهت هیچوقت نخواسته‌اند سینمای این کشور از فرمولهای همیشگی عدول کند . تا سال ۱۹۵۵ نقد فیلم درمصر وُجود نداشت و طبقه روشنفکر با سینمای ملی بکلی قطع رابطه کرده بود .

استودیوی مصر ازبدو پیدایش، متخصصین خارجی را برای کمك بفیلمسازان مصری استخدام کرد . اکثر این متخصصین آلمانی بودند این متخصصین باستثنای یکی از آنها ، از طرفداران مرام نازی بودند . همه کارهای تکنیکی را خودشان انجام میدادند و سعی میکردند مصریها دراین زمینه چیزی‌یاد نگیرند.

باین ترتیب وقتی استودیو **«احمد بدراخان»** را مأمور ساختن فیلمی بنام **«وداد»** با شرکت **«ام کلثوم»** کرد ، متخصص آلمانی کارهای فنی فیلم که **«فریتزکرامپ»** نام داشت ادعاکرد **«بدراخان»** قادر بانجام این کار نیست وبالاخره خودش فیلم را ساخت . ولی مبارزه واقعی‌میان آلمانیها ومصریها زمانی آغاز شد که استودیوی مصر **«کمال سلیم»** را در سال ۱۹۳۸ مأمور ساختن دومین فیلمش بنام **«العظیم»** کرد . **«فریتز کرامپ»** در این موقع **«کمال سلیم»**را به سوسیالیست بودن متهم کرد واین اتهام بزرگی بود . استودیو مصر باین علت سناریوی فیلم را سانسور کرده و تغییراتی در آن بعمل آورد . وقتی **«کمال سلیم»** فیلم را شروع‌کرد، متخصصین آلمانی نتیجه اولین صحنه‌های فیلمبرداری را غیر قابل استفاده وبی‌ارزش اعلام داشتند . فیلمبرداری متوقف شد واستودیو کمیسیونی را مأمور تحقیق ساخت . کمیسیون ادعای متخصصین آلمانی‌را ردکرد وفیلمبرداری ادامه یافت . باین ترتیب یکی از درخشانترین آثار سینمای مصر بوجود آمد . داستان فیلم سرگذشت جوانی از طبقه پائین است که باوجود تنگدستی سرانجام موفق میشود بدانشگاه راه یافته و تحصیلاتش را در آنجا ادامه دهد . فیلم زندگی مردم مصر را در محلات فقیرنشین نشان میدهد و باوجود تغییراتی که در سناریوی آن داده‌اند ، بشدت مؤثر وتکان دهنده است. نمایش فیلم در سال ۱۹۳۹ در مصر وسایر کشورها با موفقیتی بزرگ روبرو میشود . دراین فیلم از رقص و آواز خبری نیست و برای اولین‌بار در مصر فیلمی فقر وتنگدستی را با رآلیسمی صادقانه روی پرده می‌آورد . منتقدین رآلیسم این فیلم را با نئورآلیسم سینمای ایتالیا قابل مقایسه میدانند . صرف‌نظر ازفیلم **«کمال سلیم»** سینمای قبل ازجنگ مصر به‌داستانهای‌خانوادگی و ملودرامهای عاشقانه اختصاص دارد و بکلی از زندگی مردم و مسائل مربوط بآن دور است. درطول جنگ نیز این وضع ادامه می‌یابد بی آنکه فیلم **«کمال سلیم»** بتواند در چهره‌سینمای این کشور تغییری بوجود آورد . درطول‌جنگ انگلیسها برای احتیاجات جنگی خود ازصنایع و کشاورزی کشورهای خاورمیانه عربی استفاده فراوان بردند واین امر رونقی بوضع اقتصادی این کشورها داد و عده‌ای زیادی بکار گمارده شدند . غالب کارگران مصری که تا آن زمان هرگز بسینما نرفته بودند ، در شرایط تازه توانستند مرتب بدیدن فیلمها بروند . سینمای مصر که در سال ۱۹۴۳ فقط نوزده فیلم تهیه کرده بود ، درسال ۱۹۴۵ توانست ۴۸ فیلم بسازد . یعنی درعرض دوسال تعداد محصولات این سینما ۲۵۰ درصد افزایش یافت . این افزایش‌درکیفیت فیلمها تأثیری‌نداشت فقط باعث پیدایش نوع تازه‌ای ازفیلم شدکه‌کمدی‌موزیکال نام داشت . این نوع از فیلم دارای خصوصیاتی کاملاً مصری بود وبا محصولات مشابه‌آمریکائی شباهتی نداشت . در کمدی موزیکالهای این زمان طبعاً رقص و آواز فراوان بچشم میخورد. رقص و آوازهائی که برخلاف فیلمهای قبلی با داستان فیلم ارتباط داشتند وشامل آهنگهای شاد یا غم‌انگیز بر حسب موقعیت داستان (ملاقاتهای عاشقانه ، تولد یك عشق تازه ، سوء تفاهم ، مرگ پسر یا مادر یا یك موجود عزیز) بود .

فیلمهای **«لیلا مراد»** ــ یکی ازبزرگترین خوانندگان مصری در سالهای چهل و پنجاه و **«انور وجدی»** (که کارگردان و تهیه کننده فیلمهایش بود) ، و فیلمهای خواننده مشهور **« محمد فوزی »** و **« صباح »** ــ خوانندهٔ لبنانی ــ یا **«نعیمه عاکف»** رقاصه و آکروبات ، یا **« شادیه »** خواننده‌ای که بعدها معروف شد ، بهترین نمونه‌های این نوع آثار هستند . فضای این کمدی موزیکالها شاد و سرشار از تفریح و خنده بودند . با اینحال نقص کلی این فیلمها وجود داستانهای پیش پا افتاده و معایب تکنیکی بود صرف‌نظر ازاین معایب سینمای‌مصر در صنعت سینمای جهان با نوع خاصی ازکمدی موزیکال سهم عمده‌ای داشت . دراین دوره نوع دیگری از فیلم که از نظر کیفی در سطح پائین‌تری از کمدی موزیکال قرار داشت . موفقیت‌های بزرگ تجارتی بدست آورد و آن اپرت‌های فیلم شده بود .

«فریدالاطرش» هنرپیشه محبوب این اپرتها بحساب می‌آمد ودر میان تماشاگران مصری طرفداران فراوان بدست آورده بود .

با بقدرت رسیدن عبدالناصر درسال ۱۹۵۲ سینمای مصر دچار تحولات فراوان شد . با اینکه دراین دوره سینما بشدت تحت کنترل دولت قرار گرفت ، سینماگران توانستند در فیلمهایشان بانتقاد از هیئت حاکمه و دوران تسلط انگلیسهابپردازند واز حقوق‌طبقه‌زحمتکش بخصوص کشاورزان دفاع کنند . از میان این فیلمهامیتوان **« آسمان جهنم»** از **«یوسف‌شاهین»** و **«الوحش»** از **«صلاح ابوسیف»** و **«درب المحبیل»** از **«توفیق صالح»** را میتوان نام برد.

صرف‌نظر از تعداد کم فیلمهائی‌که درآنها از زندگی مردم صحبت می‌شد ، سینمای مصر راه همیشگی‌اش را ادامه داد . طوریکه گوئی هیچ اتفاقی نیافتاده‌است . در سال ۱۹۵۶ ناصر **«اتاق توسعه سینما»** را تأسیس کرد. هدف این اتاق کمك به تهیه‌کنندگان بدون توجه به کیفیت فیلمهایشان بود ، با اینحال از طریق این اتاق دولت موفق به کنترل کیفی فیلمهای مصری گردید . هم‌چنین کارگردانهائی که تا آن زمان بعلت قدرت فراوان تهیه‌کنندگان از ساختن فیلمهای دلخواهشان عاجز بودند ،

توانستند بکمك این اتاق شخصاً عهده‌دار تهیه فیلمهایشان گردند . باین ترتیب بود که «**صلاح ابوسیف**» **فیلمهای : زالو ــ زن آزاد شده ــ جاه‌طلب و زمانی برای عشق نیست و** «**یوسف شاهین**» فیلمهای «**آبهای سیاه ــ ایستگاه مرکزی وناصر صلاح‌الدین** را ساختند .

وقتی دولت بسیاری از شرکتهای تجارتی را ملی اعلام کرد ، قسمت بزرگی ازصنعت سینما در اختیار بخش دولتی قرار گرفت . ولی چون دولت باندازه کافی متخصص برای اداره استودیوهای فیلمسازی نداشت ، بیشتر آنها را بدست تهیه‌کنندگان قدیمی سپرد . این تهیه‌کنندگان با مشارکت پخش‌کنندگان بزرگ فیلمهای عربی که اکثراً اهل لبنان و اردن هستند به تولید وپخش فیلمهای مصری‌پرداختند و در نتیجه عده زیادی ازکارکنان‌صنعت‌سینمای مصربیکارشدند. درسال ۱۹۶۰ (یکسال‌قبل‌ازملی شدن شرکتها) درمصر ۶۰ فیلم تهیه شد. درسال ۱۹۶۶ این رقم به ۳۴ یعنی تقریباً نصف شد .

با این احوال صنعت سینمای مصرروزهای بهتری را در پیش داشت . در زمان تسلط ده ساله بخش دولتی برسینمای این کشور فقط تعداد قلیلی فیلم خوب ساخته شد ولی در این دوره بیش از سی‌کارگردان جوان شروع بکار کردند که در زمان تسلط بخش خصوصی ابداً شانس فیلم ساختن نداشتند . از میان آنها میتوان : **حسین کمال ــ شادی عبدل سالم ــ سعید عیسی ــ خلیل شاکی ــ سعید مرزوك محمد رادی ــ اشرف فهمی و محمود شکری** را نام برد .

دولت برای حفظ حقوق کارگران‌صنعت سینما ، کمك به تهیه‌کنندگان کوچکی را که شرکتهایشان ملی نشده بود ، بهترین راه حل تشخیص داد . قسمتی بزرگی از سرمایه بخش دولتی اختصاص به کمك به تهیه‌کنندگانی پیدا کرد که فیلمهایشان بعلت اتمام بودجه متوقف مانده بود . اخیراً دولت مصرفعالیت بخش‌دولتی سینمارا به تهیه سه یا چهار فیلم خوب در سال محدود کرده است .

در سال ۱۹۶۱ «انستیتوی مطالعات عالی سینمائی» در مصر تأسیس شد و از سال ۱۹۶۵ تا بحال بیش از صدوبیست کارگردان از این مدرسه فارغ‌التحصیل شده‌اند که حدود سی‌تن آنها از دانشجویان سایر کشورهای عرب‌هستند. بیشتر آنان عملاً کارفیلمسازی را شروع‌کرده‌اند و با آنکه محصول کارشان کاملاً رضایت‌بخش نیست ولی وجودشان برای سینمای مصر که از نخستین روز پیدایش از فرمولهای خاصی پیروی کرده ، امید فراوان به بار آورده است. بیشتر آنان از همکاری با بخش خصوصی خودداری کرده و فیلمهای خودرا با سرمایه بخش دولتی ساخته‌اند . هنگامیکه بخش دولتی فعالیت خودرا در زمینه فیلمسازی محدود کرد، آنان با تشکیل شرکتهای تعاونی ، خود تهیه کننده فیلمهایشان شدند . مهمترین این شرکتها «**کانون سینمای جدید**» نام دارد که چندماه پیش اولین فیلم طویل خودرا بنام «**نیایش در بن‌بست**» بکارگردانی «**علی عبدالخالق**» بیست وشش ساله تهیه کرده است . با اینحال اگر نحوه پخش فیلم بهمین شکل فعلی باقی بماند ، تمام این کوششها بیهوده خواهد بود . همانطور که ذکر شد ، پخش‌کنندگان لبنانی و اردنی انحصار پخش فیلمهای مصری را درکشورهای عربی برعهده دارند وازاین طریق چهل‌درصد ازفروش فیلمها را تأمین میکنند . بهمین دلیل است که آنها در کیفیت تهیه فیلمها نیز دخالت دارند . تهیه‌کننده مصری از ترس اینکه مبادا این عده فیلمهایش را پخش نکنند ، حتی قبل از شروع فیلمبرداری درباره داستان فیلم وسایر نکات آن با پخش‌کنندگان مشورت میکند . درنتیجه پخش‌کنندگان ایده‌های تجارتی مورد نظر خودرا به تهیه‌کنندگان تحمیل کرده وآنان را وادار میسازند تا فیلمهایشان را مطابق با تقاضای بازار تهیه کنند . این پخش‌کنندگان ازطرفی از پخش فیلمهائی که در آنها از سوسیالیزم یا شرایط زندگی کارگران و کشاورزان صحبت شده باشد خودداری میکنند.

اگر سینمای مصر بتواند بازاری دراروپا یا آفریقا (سوای‌کشورهای عربی) بدست آورد وچهل درصد فروش بازار خارجی فعلی را از بازارهای تازه تأمین کند ، از قید و نفوذ این پخش‌کنندگان نجات خواهد یافت . علاوه بر نفوذ پخش‌کنندگان عامل دیگری نیز وجود دارد که سینمای مصر را در بن‌بست قرارداده و آن وجود سانسور است . نه تنها سانسور رسمی – که بنوبه خود متوقف‌کننده است – بلکه اتوسانسور هم دراین میان نقش عمده‌ای دارد. جامعه مصری علیرغم پیشرفتهائی که در این اواخر نصیبش شده ، هنوز از وجود سنتهای باستانی رنج می‌برد . در فیلمهای مصری هنوز بچه‌ها به والدینشان «شما» میگویند درصورتیکه در زندگی واقعی این امر کمتر بچشم میخورد . با اینکه سانسور رسمی در این مورد دخالتی ندارد ، با اینحال کمتر کاردانی بخود جرئت میدهد تا در فیلمهایش سنت‌شکنی کرده وبچه‌ها را وادارد که به والدینشان «تو» بگویند مگر اینکه بخواهد نشان دهد که اینگونه اطفال سرانجام مجرم و جنایتکار از آب درخواهند آمد ! اگر در فیلمی یك پزشك یا یك وکیل مرتکب اشتباهی شود ، جامعه پزشکان ووکلا بر علیه فیلم قیام خواهند کرد و مانع نمایش آن خواهند شد .

سانسور رسمی که اعضاء آن اکثراً زن هستند وریاست آنهارا نیز یك زن عهده‌دار است ، راجع به بعضی مسائل سخت‌گیری‌فراوان میکند . کمیسیون نظارت بر فیلم یا فیلمهائی که در آن مسائل سیاسی مطرح شده باشد ، شدیداً مخالف است و بآنها اجازه نمایش نمیدهد . رأی کمیسیون نظارت بر فیلم ، رأی نهائی نیست و یك کمیسیون عالی‌تر بریاست وزیر فرهنگ و هنر میتواند رأی قطعی را صادرکند . کمیسیون عالی برخلاف‌کمیسیون اولی‌سخت‌گیری‌کمتری درمورد فیلمها معمول میدارد . کارگردانهای مصری در نشان دادن سکس در فیلمهایشان آزادی نسبی دارند ولی با اینحال سکس‌فیلمهای آنان ، سکس پیش‌پا افتاده‌ای است . بهرحال يك پایان اخلاقی در فیلمها امری اجتناب‌ناپذیر است . کارگردانهای جوان هم که بسوژه‌های جسورانه تمایل دارند ، درپایان باید آدم بدکار را بجزای اعمالش برسانند در مورد زنها هم استثنائی وجود ندارد واگر فرضاً زنی بشوهرش خیانت کرد ، باید مجازات شود .

علیرغم قوانین رسمی سانسور ، بعضی‌از کارگردانها موفق شده برای فیلمهای نسبتاً گستاخانه‌ای که ساخته‌اند ، اجازه نمایش بگیرند . بعضی ازاین فیلمها سوژه‌های سیاسی داشته‌اند مثل‌فیلم **Miramar** از «**کمال‌الشیخ**» که در آن فئودال سابق پرسوناژی سمپاتیك است واز سوسیالیزم در مصر و حزب حاکم انتقاد میکند . بعضی از کارگردانها هم در فیلمهایشان آدم مجرم را بعوض قانون ، بوسیله اجتماع به مجازات رسانده‌اند .

از: پزیتیف (مجله ماهانه سینمائی چاپ پاریس) شماره ۱۵۱ ژوئیه ۱۹۷۳

پوشیدن اس

دردنباله‌ی اشتباهات فستیوال



* قضیه‌ی پوشیدن لباس برای مراسم فستیوال ، اصولاً قضیه‌ی مشکلی بود – نه‌آنکه ذات لباس پوشیدن مشکل باشد ؛ که یعنی‌می‌شود بی‌لباس بود ، ودراین ردیف . بلکه منظورلباس اسموکینگ است ، با پیراهن ، و فکل – البته پیراهن بلیز .

آنها که از سال‌های قبل این لباس را دوخته بودند ، حالا هم همان را می‌توانستند بپوشند ، اما بقیه فقط یك راه داشتند ، و آن کرایه‌ی لباس بود .

(یکبار – چندسال پیش – که بنده هم اسموکینگ را کرایه کرده بودم ، یادم هست ، که کت چه اندازه و خوب بود . اما شلوار، فقط از درازا تناسب داشت ، واز عرض خیلی هم بی تناسب بود – در مایه‌ی شرکت در مسابقه‌های شبیه چارلی چاپلین بودن ، و غیره)

آنوقت قضیه‌کلی خنده‌دار بود ،که چطور آدم ناگهان تبدیل به یك دلقك می‌شود – در حالیکه همان لباس ، به صورت متناسب ودوخته شده برتن ، می‌توانست لباس را به شخصیت آدم بکشاند ، نه اینکه آدم به شخصیت آن فروبرود.

... که «فرورفتن» چه لفظ متناسبی بود.

«سهرابی» اصلاً ازاین‌کار صرفنظر‌کرده بود . اما وقتی عزیزدیگرمان لباس‌کرایه‌یی را پوشید ، واقعاً قیامتی شد : که چطور آدم در لباس ، و لباس برتن آدم زار زار گریه کند – (احمدرضا گفت : «مثل اینست که رفیقمان توی باجه‌ی تلفن است ، بس‌که راحت می‌تواند توی لباس ، این طرف و آن طرف برود») – اما به پای این‌گوشی کسی را نخواستند .

. . . شانه‌ها افتاده بود ، وشلوارمی‌خواست از حال برود – که اما مردد بود – و فکل بجای آنکه میان یخه قرار بگیرد ، دقیقاً بالای آن واقع می شد ، بطوری که حتی برای یك فکل زیرین هم جا باز مانده بود ...

به محل که رفتیم ، وظیفه‌ی من ظاهراً ساده‌تر بود ؛ می‌بایست کنار برنده‌ها بایستم و به موقع برای گرفتن جایزه آنها را روانه‌کنم. اما این ازدیدگاه خودم بود .

از دیدگاه دیگران اگر نگاه می‌کردی، آدم نحیف‌الجثه‌ی را می‌دیدی که جلوی یك در عظیم و بزرگ ایستاده است – از آن تناسب‌هایی که درخور «سامسون» وستون‌هاست – وبرای انجام‌کارخود ، تمامی مساحت پای‌در را می‌رود، و برمی‌گردد . (خوش بحال آنها که دیدند و تفریح کردند) .

اشکال دیگر ، این فکل‌های جدید بود ، که پنج برابر فکل‌های قدیمی‌ست . آنچنان درشت بود و توی چشم می‌زد که انگاری «کاروزو» برصحنه‌ی اپراست .

اشکال دیگرتر این بود که چگونه می‌شود به‌عرض نماینده‌ی بلغارستان – فی‌المثل – رساند که نوبت آنهاست . در مورد آنها که به زبان فرانسه هم تکلم می‌کردند ، وضع بهتر بود ، در مورد انگلیسی‌دان‌ها هم ، قضیه با I go — you go , Ladies' First فیصله می‌یافت ، اما این حضرات را واقعاً معلوم نبود چه باید کرد ، بجز زبان تماس اشاره‌یی ، همراه با حرکات تأکیدکننده‌ی انگشت اشاره ، که «شوما ... اونجا ...» وبهر حال ، چون خودشان حس می‌کردند که نوبت آنهاست، نگاه متعجبی به حرکات بنده می‌کردند و می‌رفتند – که منظور بهرحال همین بود .

... اما وقتی می‌خواستیم شام بخوریم ، اشکال این بود که فکل کذایی اصلاً توی ظرف بود ، این بود که دیدیم راحت‌ترین‌کار، فقط خوردن دسر است ، فی‌المثل موز ، که بهرحال از لابلای فکل هم عبور می‌کرد ، و به دهان می‌رسید .

... به هنگام رقص اما ، این خطر وجود داشت که درزهای اسموکینگ کرایه‌یی – ویا اسموکینگ پارسالی که تنگ شده بود – ناگهان دربرود ، که مباد .

... اما کلاً بخیر گذشت .

... سرآخر ، قضیه‌ی خروج ، وبازگشت به خانه بود ، که هوا خیلی سرد بود ، وپیراهن نازك ، و ماشین سردتر – اینست که روز بعد همگی سرما خورده بودیم .

...موکینگ بخاطر فستیوال

از : بیژن خرسند







سینما درخدمت ایدئولوژی

سی‌وشش سال بعد از « المپیا » (خدایان ورزشگاه) سازنده این فیلم بعنوان عکاس یك روزنامه معروف انگلیسی‌دربازیهای‌المپیك‌مونیخ حضور داشت .

«لنی رنفیشتال» از مراسم بازیهای‌المپیك سال ۱۹۳۶ برلین فیلمی ساخته است که یکی از بزرگترین ومعروف‌ترین فیلمهای مستند تاریخ سینما است . این فیلم درزمانی ساخته شد که هیتلر دراوج قدرت بود و بهمین جهت از تأثیر جریانات سیاسی روز برکنار نماند . «المپیا» و فیلم دیگر « لنی رنفیشتال » بنام **« پیروزی اراده»** (درباره کنگره حزب‌ناسیونال‌سوسیالیست آلمان) باو برچسب سیاسی زد و بعلت تبلیغ در باره مرام نازی ، بعداز جنگ ازکار فیلمسازی کنار گذارده شد .

دربازیهای‌مونیخ سال‌گذشته فیلم«المپیا» با حضور «لنی رنفیشتال» – که به هفتاد سالگی رسیده بود – با موفقیت فراوان بنمایش درآمد . بهمین مناسبت «لنی رنفیشتال» دریك مصاحبه مطبوعاتی مطالبی را بازگو کرده است که خلاصه آنرا دراینجا میخوانید .

« فکر میکنم بسیاری از سوء تفاهمات درباره من ناشی ازفیلم «پیروزی اراده» درباره کنگره حزب ناسیونال سوسیالیست در سال ۱۹۳۴ و فیلم «المپیا» درباره بازیهای المپیك است‌که دوسال بعد بسفارش هیتلر کارگردانی کردم . درصورتیکه من قبل از بقدرت رسیدن هیتلر ، ابتدا بعنوان رقاصه – تاسال ۱۹۲۸ – وبعد بعنوان آکتریس ، کارگردان و تهیه‌کننده از سال ۱۹۳۱ شناخته شده بودم . درسال ۱۹۳۱ فیلم «نور آبی» را بازی وکارگردانی کردم حتی سناریوی آنرا نیزخودم نوشته بودم (برای تهیه این فیلم مؤسسه «لنی رنفیشتال استودیو فیلمز»را شخصاً تأسیس کردم)تهیه‌وکارگردانی فیلم را بیشتر باین خاطر شروع کردم که تا آن زمان در فیلمها فقط رل رقاصه‌ها یا دخترهای ورزشکاررا بمن‌میدادند . (چندبارقهرمان اسکی شده بودم) . درآن زمان پیشنهاد کارگردانی «پیروزی اراده» برایم غیر مترقبه بود . در اسپانیا مقدمات تهیه فیلم Tiefland را که یك اپرای رمانتیك بود فراهم می‌آوردم. پانزده‌روز قبل از شروع کنگره بمن خبردادند که برای کارگردانی این فیلم انتخاب شده‌ام . بعد با هیتلر ملاقات کردم بی‌آنکه هنوز برای شروع کارآمادگی داشته باشم . باید بگویم که دراین باره هیچگونه توصیه‌ای بمن نشد . آنها روی سابقه هنری‌ام حساب میکردند . بخصوص‌هیتلر که برای کارهای من ارزش قائل بود و یك‌روز ازمن بعنوان یك زن با استعداد یاد کرد . اعتراف میکنم که هیتلر ازنقطه‌نظر شخصی مورد تحسین من بود . همانطور که در آن زمان میلیونها آلمانی اورا تحسین میکردند ولی حالا جرئت گفتنش را ندارند ! من هیچوقت عضو حزب ناسیونال سوسیالیست یا معشوقه هیتلر و گوبلز نبودم . من حتی فیلم سیاسی یا تبلیغاتی برای رژیم نازی نساختم . درآن زمان من فقط ناظر وقایع بودم و فیلمهای گزارشی و باصطلاح «سینما حقیقت» میساختم . درفیلمهایم آنچه راکه در نورنمبرگ یا برلین اتفاق افتاده بود ، بی هیچگونه دخالتی نشان دادم . این فیلمها بعداً بخاطر جنگ و وقایعی که اتفاق افتاد ، شکل سیاسی بخود گرفتند . درصورتیکه درآن‌زمان من ابداً باین مسائل فکر نکرده‌بودم. «پیروزی اراده» در نمایشگاه جهانی پاریس در سال ۱۹۳۷ مدال طلا گرفت . چطور ممکن بود دراین‌نمایشگاه بیك‌فیلم تبلیغاتی جایزه بدهند ؟ این فیلم تنها فیلم سفارشی بود که من ساختم . با اینحال در ساختن آن استقلال کامل داشتم . با اینکه گوبلز همیشه مشوق کارهایم بود ، در مورد این فیلم کارشکنی‌های بسیار کرد . زیرا او میل نداشت فیلمی خارج ازمحدوده تبلیغات خاص او ، بخصوص توسط یك زن ساخته شود. گوبلز یك دسیسه‌گر ، جاه‌طلب و بیمار بود که استقلال وشهرت من اورا بخشم می‌آورد . در طول جنگ بمن پیشنهاد ساختن فیلمهای سیاسی کرد ولی من رد کردم .

«المپیا» فیلمی بود که شخصاً پیشنهاد ساختن آنرا کردم . هیچکس حتی هیتلر در ساختن آن بر من تأثیر نگذاشت . در آغازبرای این فیلم فکر بخصوصی نداشتم . حتی سناریوئی هم ننوشته بودم . میخواستم برای اولین‌بارفیلمی بسازم که تنها درباره ورزش نباشد . بلکه قصد داشتم در قلمرو و فضای خاص ورزش عشق فراوان خودرا به فرم ، هم‌آهنگی ، حرکت و ریتم بازگو کنم . برخلاف آنچه که گفته‌اند این فیلم را با وسایل اندك ساختم بجای دویست فیلمبردار ، فقط سی فیلمبردار دراختیار داشتم که خیلی از آنها آماتور بودند . چون در آنموقع استودیوهای فیلمبرداری آمریکائی بهترین فیلمبردارهای آلمانی را تحت استخدام درآورده بودند . فیلم یك میلیون و پانصدهزار مارك بودجه داشت با چهارصدهزار متر فیلم که یك سوم آن قابل استفاده نبود . برای جبران کمبود وسایل می‌بایستی ازقوه ذوق وابتکار استفاده میکردم . بهمین جهت دوربینهائی راکه بطور اتوماتیك کار میکردند روی چند بالن سوار کرده وآن‌هارا بهوا فرستادیم . بکمك یکی ازفیلمبردارهایم دوربینهائی فراهم آوردیم که موقع فیلمبرداری صدائی از آنها شنیده نمیشد تا ورزشکاران هنگام مسابقه تمرکز فکری خودرا از دست ندهند . برای‌فیلمبرداری از مسابقات اسب‌دوانی چند دوربین روی زین اسبها سوارکردیم . این دوربینها دارای سیستمی بودند که هنگام حرکت دچار لرزش نمیشدند . هم‌چنین فیلمبرداری از مسابقات شنا را با دوربینهائی‌که روی الوارهای چوبی بودند انجام دادیم . بعد ازاتمام فیلمبرداری کار مونتاژ شروع شد که به تنهائی یکسال سرگرم‌آن بودم. بعداز این فیلم باین جهت که از ساختن فیلمهای تبلیغاتی خودداری میکردم درطول پنج سال یعنی از۱۹۴۰ تا ۱۹۴۵ فقط توانستم پروژه قدیمی‌خودم Tiefland را بمرحله‌عمل درآورم. مشکلات مادی و بروز جنگ نیز از عوامل



طولانی ساختن مدت تهیه این فیلم بود بعد سالهای وحشتناك بعداز جنگ با بازداشتگاهها، زندانها و محاکمات پیش آمد . در آن زمان یك روزنامه‌نگار فرانسوی بملاقات من آمد تا فیلمهائی را که من از بازداشتگاهها وکوره‌های آدم‌سوزی آیشمن ساخته بودم ، خریداری‌کند. درصورتیکه تا آن زمان من حتی نام این بازداشتگاهها و کوره‌های آدم سوزی را نشنیده بودم .

درسال ۱۹۵۳ بعداز رفع این اتهامات بود که توانستم بکمك **هانری لانگلوا** مدیر سینماتك پاریس ، فیلمهای خودم را در رم و پاریس



لنی رنفیشتال عکس صفحه قبل اورا هنگام کارگردانی « المپیاد » نشاد میدهد

جمع‌آوری کنم . باین ترتیب سالهای زیادی را از دست دادم بی‌آنکه دراین مدت کسی شانس ساختن فیلم تازه‌ای بمن بدهد . تمام پروژه‌هائی که برای ساختن‌فیلم داشتم با شکست روبرو شد. یکی‌ازاین پروژه‌ها **«ولتروفردریك»** نام داشت که قرار بود آنرا با **کوکتو** بسازم **ژان کوکتو** ازدوستداران فیلمهای من بود که بعداز جنگ با هم مکاتبه داشتیم ، بعد دراتریش با او روبرو شدم ومدتی بعد درکوت‌دازور روی سناریوی «ولتروفردریك» باهم‌کار کردیم. داستان فیلم درباره دوشخصیت بزرگ فرانسوی و آلمانی بود وما جدا ازتعصبات نظامی ، سیاسی وهنری درنگارش آن با یکدیگر همکاری کردیم . کوکتو هربار برای من نامه می‌نوشت ، آنها را با این سه‌کلمه امضاء میکرد : «ولتر ، فردریك، ژان» چون قرار بود رل ولتر وفردریك را خودش بازی کند .

آنچه درطول این سالهای نا امیدی مرا بزندگی امیدوار ساخت ، کشف آفریقا ازسال ۱۹۵۶ بود . ازاین‌سال برای تهیه مقداری عکس به آفریقا رفتم . چون سینما وفیلمسازی برای من ممنوع بود . درآفریقا زندگی تازه‌ای یافتم. یك زندگی ساده ، برادرانه و پاك که با طبیعت ارتباط مداوم داشت ، ازکنیا ، تانگانیا ، اوگاندا وسودان مقدار زیادی عکس و فیلمهای ۱۶ میلیمتری فراهم آوردم . بزودی کتابی از این‌کشورها منتشرخواهم کرد وامیدوارم بتوانم ازفیلمهائی‌که گرفته‌ام یك فیلم مستند نیزبسازم. یك پروژه فیلم مستند هم درباره برده فروشی دارم که **«مال‌التجاره سیاه»** نام دارد .

یك بار هم قرار بود فیلمی درباره اسکی با همکاری «امیل آله» قهرمان این ورزش و ویتوریو دسیکا و یك آکتریس فرانسوی بنام بریژیت باردو که در آنموقع (۱۹۵۰) شهرتی نداشت بسازم . حالا ترجیح میدهم فقط بخاطر تفریح اسکی‌کنم وهروقت فرصتی پیش آید به آفریقا بروم . امیدوارم بتوانم یك روزخاطراتم را بنویسم . چون هنوز حرف آخرم را نزده‌ام. باید اعتراف‌کنم علیرغم بدشانسیهائی که آوردم، هنوز شیفته طنین سمبولیك نام معروفترین فیلمم هستم : **پیروزی اراده !**

مفهوم و امکانات و محدودیتهای سینمای متعهد (ادامه)

پس آیا باید پذیرفت که سینمای متعهد امری سالبهٔ به‌انتفاع موضوع است ؟ باید گفت که اگر طبیعت نمایش سینما وجود نداشت این‌حکم قطعیت و واقعیت داشت . اما جوهر سینمای متعهد را طبیعت نمایشی آن نجات میدهد ، چرا که با همه موانع و مشکلات ، دوربین بهرحال کاری جز ثبت دقیق واقعیت روبروی خود ندارد و نمی‌توان این وظیفه را ازآن سلب‌کرد . بدین‌لحاظ است که آنچه بروی فیلم ثبت میشود می‌تواند مهمترین شهادت برعلیه وضع موجود بشری باشد .

کافی‌ست سینماگر واقعیت روبروی خویش را بدون دخالت مزاحم خود به دوربین بسپارد ، تا سندی زنده وبی‌زبان برعلیه وضع موجود بشری برروی حلقه‌های حساس‌فیلم ضبط شود . البته ازاین‌دست فیلم‌کمترمی‌توان دید . روشنفکران سینماگر ، به‌بهانه اینکه سینما چیزی جز فیلم مستند ساختن است ، و با مطرح‌کردن مسایلی نظیر ارائه زیبائی وجنبهٔ هنری سینما ، کمتر این سعه صدر را دارند که بین دوربین و واقعیت حجابی از خودخواهی‌های خویش نیافکنند ، وسینما را به‌جوهر حقیقی آن نزدیك سازند . بیهوده نیست که اکنون اینگونه سینما را با اصطلاح بسیار پرمعنای «ضد سینما» مطرح می‌کنند !



« آخرین تانگو در پاریس » جنجالیترین فیلم مارلون براندوست که نمایش آن در ایتالیا و بعضی از کشورهای متحده آمریکای شمالی ممنوع شده است ، این فیلم درانگلستان نمایش داده شد ولی باحذف قسمتهائی ازآن ـ درحالیکه درفرانسه هیئت سانسور بدون اینکه در فیلم دخل وتصرفی بکند نمایش آنرا اجازه داد ـ خانواده‌های فرانسوی خواستار توضیح شدند و درنتیجه نشریه معتبر «اکسپرس» چاپ پاریس با مسیوپیئرسوده رئیس کل سانسور فیلم فرانسه مصاحبه‌ای بعمل آورد که ضمن آن نکات بسیار جالبی درباره سانسور فیلم بطورکلی مورد بحث قرارگرفته واینك ما ازلحاظ اهمیت مطلب وجنبه عمومی‌که سانسورفیلم دارد این‌مصاحبه را برای شما نقل می‌کنیم .

مشکلات سانسور فیلم در فرانسه



اکسپرس ــ جنابعالی آقای رئیس بهتر از من میدانید که هیئت سانسور اجازه داده‌است فیلم : «آخرین تانگو درپاریس» بهمان شکلی که تهیه شده‌است درفرانسه بمعرض نمایش گذاشته شود و همچنین قطعاً اطلاع دارید عده‌ای خشکه‌مقدس جنجال راه انداخته‌اند که هیئت سانسور در انجام وظایف خود قصور کرده و در چنین شرایطی بهتراست اصولاً سانسور نداشته‌باشیم وتشکیلات سانسور بکلی ملغی شود و باین ترتیب به‌اختلافات درباره چگونگی سانسور ــ سود وزیان سانسور وبحثهای متشابه خاتمه داده شود ؟

پیرسوده ــ قبل‌ازهرچیز باید بگویم ما در دنیای عجیبی زندگی‌میکنیم این روزها آدم باید خیلی‌خونسرد و خیلی فیلسوف باشد که قبول بکند عضو هیئت سانسور فیلم بشود . تا همین دیروز بود کـه شما مطبوعات دادوبیداد میکردید‌که سینمای فرانسه توانائی بارسنگین سانسور را ندارد .

حالا یکدفعه فریاد وفغان راه انداخته‌اید‌که سانسور بوظایف خویش آشنا نیست زیاده از حد ملایم وباگذشت است . . . من هم قبول دارم هیچوقت و درهیچ امری نمیشود همه را راضی نگاهداشت ــ بااینحال تصور نمیکنم نظریاتی چنان متضاد که درفاصله زمانی چنین کوتاه ابراز میشود قابل توجیه باشد ؟

در هرحال برگردیم بموضوع «آخرین تانگو در پاریس» این فیلم فیلمی است کاملاً استثنائی وحقیقتاً ممتاز .

من اذعان دارم هیئت موقع اتخاذ تصمیم تردید وتأمل داشت ولی وقتی ما تمام جوانب امر را درنظر گرفتیم ــ وقتی باین نتیجه رسیدیم که زیاده‌رویهای فیلم هیچگاه جنبه تجارتی نداشته بلکه برای اثبات تم فیلم ضروری ــ حتی غیرقابل اجتناب است ــ چطور میتوانستیم رأی دیگری صادر بکنیم ؟

البته ما میتوانستیم فیلم را کلاً ممنوع بداریم ــ مـا میتوانستیم قسمتهائی از فیلم را حذف بکنیم ولی طریقی را که ما درپیش گرفتیم نه آن راه بود و نه این راه .

مـا بوزارت فرهنگ‌وهنر پیشنهاد کردیم برشد فکری وخونسردی تماشاچی فرانسوی اعتماد بکند ، ضمن مقدمه‌ای تماشاچی را متوجه سازد‌که فیلم قسمتهائی دارد که باب سلیقه همه نیست و با اضافه‌داشتن این‌مقدمه اجازه دهد فیلم تمام وکمال بمعرض نمایش‌گذاشته شود. خب ــ وزارت فرهنگ‌وهنر پیشنهاد ما را قبول کرد و باین‌ترتیب فیلم روی پرده‌آمد . . .

روشی را که ما در مورد فیلم «آخرین تانگو در پاریس» درپیش‌گرفتیم درحکم آغاز فصل نوینی دراصل و اساس سانسور فیلم است . (ضمناً بهمین دلیل ترجیح میدهم درآتیه بجای‌کلمه سانسور اصطلاح نظارت برفیلم که چگونگی کار ما را بهتر توصیف میکند بکار برده شود .)

وزارت فرهنگ‌وهنر مـا معتقد هستیم تحولات روحی و رشد فکری ملت فرانسه ظرف سالهای اخیر باید بحساب گذاشته شود و ما میتوانیم منبعد برای سینما آزادیهای بیشتری قائل بشویم . شاید هنوز هم صلاح نباشد از نظارت برفیلم بکلی صرف‌نظر بکنیم ولی محققاً میتوانیم بسیاری از آنچه را که تاکنون ممنوع بوده درآتیه مجاز اعلام بداریم . ما باید قبول بکنیم که دید و طرز تفکر ملت فرانسه امروز غیرازآنست که تا همین دهسال قبل بود .

آزادی یعنی چه

اکسپرس ــ آقای رئیس شما از آزادی حرف میزنید و درعین‌حال خود را مدافع این نظریه اعلام میدارد که کماکان یك هیئت ۳۵نفره حق و اجازه داشته باشند تماشاچیان عاقل وبالغ این آب‌وخاك را از دیدن بعضی از فیلمها محروم بدارند . ممکنست لطفاً توضیح بدهید این چه نوع آزادیست که شما از آن بحث میکنید ؟

پیرسوده ــ بارك‌الله ــ انگشت روی اصل مطلب گذاشتید . آیا صحیح است ما برای افراد عاقل وبالغ محدودیتهائی قائل بشویم ؟ (البته در هرحال در اینکه نوجوانان و جوانان احتیاج بمراقبت دارند دراین‌باره تردیدی نیست وکسی منکر آن نیست.)

خب ، آنچه مسلم است قوانین فرانسه برای هیئت نظارت برفیلم این حق را قایل شده‌است که حتی برای افراد بالغ از لحاظ تماشای فیلم محدودیتهائی قائل بشود و معمول بدارد . بااینحال من شخصاً اعتراف دارم ما با مسئله بغرنجی مواجه هستیم . اگر ما قبول داریم فرد بالغ فردیست آشنابمسئولیتهای خود چطور میتوانیم او را از دیدن فیلمهائی محروم بداریم ؟ اگر جامعه ما جامعه‌ایست آزاد ــ اگر در یك جامعه آزاد افراد باید با مسئولیتهای خود آشنا باشند ــ اگر درچنین جامعه‌ای ما همه باید تمام همَّم خود را مصروف بداریم تا افراد بیش‌ازپیش بمسئولیتهای خود آشنا شوند ــ دراینصورت ما چطور میتوانیم درطریق عکس قدم برداشته درمورد فیلم عده‌ای را مدافع و حامی و سرپرست عامه اعلام بداریم ؟

جواب من در یك جمله خلاصه میشود ــ ما باید تمام حقایق را درنظر بگیریم .

واین هم یك حقیقت است که فرانسوی امـروز فرانسوی مسئول وخونسرد گذشته نیست . دنیا عوض شده ــ محیط تغییر کرده است و ما با محیط عوض شده‌ایم . محیط امروز بهزار طریق ما را محدود کرده است ــ از ما فرصت تعمق وتفکر را گرفته ــ مهلت بما نمیدهد مسئولیتهای خودرا آنطور که باید و شاید احساس بکنیم . البته فرانسوی باید از نو فرانسوی مسئول و خونسرد گذشته بشود ولی تا آنروز (که من مطمئن هستم زیاد هم دورنیست) هستند افرادی که نیاز دارند از آنها حمایت بشود ــ حمایت موقتی ــ حمایتی بسیار محتاطانه و در حداقل ممکنه ــ حمایتی که باید توأم باشد با اقداماتی مثبت درطریق ازدیاد آگاهی عامه وتثبیت وتحکیم شخصیت افراد تا فرانسوی فردا از نو مردی آزاده بشود ــ مردی صد درصد آزاد ــ مردی‌که ظرفیت شنیدن همه حرفی و دیدن همه‌گونه تصویری را داشته باشد .

محیط سینما

نکته دیگری هست که روی آنهم باید با صراحت هرچه تمامتر تکیه بکنم .

من معتقد هستم محیط سینما متفاوت از تمام وسایل متشابه است . سینما درمقایسه با تلویزیون ــ با رادیو ــ باتماشاخانه ــ باکتاب تماشاچی‌را تحت‌تأثیری مستقیم‌تر و عمیقتر قرار میدهد . شما در سالنی نشسته‌اید کاملاً تاریك ــ تمامی توجهتان روی پرده متمرکز است ــ پرده با نوری قوی روشن شده و با تصویر وصدا بمباران میشود . در چنین شرایطی تماشاچی ممکنست آگاهی از خود را از دست بدهد ــ روحاً بطور موقت ضعیف بشود به‌چنین تماشاچی ما باید به‌او کمك و از او حمایت کنیم .

آزادترین کشورها هم سانسور فیلم دارند .

هنوز که هنوز است در آزادترین کشورها هم سانسور فیلم بنوعی اعمال میشود .

سوئد مثلاً یك هیئت مرکزی سانسور سینما دارد که البته تابع دولت نیست . سانسور فیلم در سوئد بیشتر برای این منظور اعمال میشود که از افشای اسرارنظامی جلوگیری شود و همچنین ممانعت شود از اینکه اعمال غیرانسانی چون جنگ و یا آزار حیوانات (که اکثراً طریقه‌ایست برای توجیه‌کردن سادیسم درمورد انسانها) مورد تأیید وتحسین قرار میگیرد .

در دانمارك از سال ۱۹۶۹ سانسور فیلم محدود شده است باینکه فیلمهای نامناسب برای جوانان کمتر از۱۶ سال ممنوع شود وسانسورفیلم در دانمارك وظیفه دیگری ندارد بااینحال قطعاً قبول دارید که در اصل سانسور تفکیك‌پذیر نیست و همینقدر که ، دانمارك قبول دارد در مورد معینی سانسور ضرورت پیدا میکند بطورضمنی معترف است که سینما از وسایل متشابه تفریح وسرگرمی متمایز ویا لااقل متفاوت‌است ولذا محدودیتهائی درمورد سینما جایز شمرده میشود .

آیا سینما هم تابع قوانین عمومی و هم تابع قوانین خصوصی است ؟

اکسپرس ــ آقای رئیس شما الان فرمودید درسوئد بوسیله سانسور ازافشای اسرار نظامی جلوگیری میشود. البته لازم بیادآوری نیست که قوانین کیفری عمومی حفظ اسرار نظامی را الزام‌آور میدارد ــ دراینصورت آیا میخواهید بفرمائید سینماچی فردیست سوای همه مردم ــ فردی که علاوه‌برقوانین عمومی قوانین خاصی هم براو حکومت میکند ؟

پیرسوده ــ محدودیتهای سینمائی را یك اصل توجیه میکند وآن اینکه در سینما ممکنست ما در وضعی قرار بگیریم که در حقیقت حکم نفی مقام انسان را دارد ــ حکم نفی احترامی را دارد که هرانسانی نسبت بانسان دیگر باید احساس بکند و در مواردی که نفی مقام انسانی بدرجه‌ای غیرقابل قبول میرسد باید از آن جلوگیری شود .

شاید یك مثل موضوع را روشنتر سازد . البته مسبوق هستید اصواتی هست که گوش انسانی تحمل آن اصوات را مطلقاً ندارد . من معتقد هستم درمورد تصاویر هم چنین قانونی وجود دارد و هستند تصاویری که چشم انسانی تحمل دید آن تصاویر را مطلقاً ندارد . مثلاً مااخیراً یك‌فیلم ژاپونی دیدیم. سراسر فیلم چیزی نبود جز شکنجه ــ درفیلم عده‌ای بدون وقفه تحت شکنجه هستند و در تمام اینمدت تماشاچی هم شکنجه میکشد . فیلم مرکب است از یك سری شکنجه ــ آنهم شکنجه بشکلی حقیقتاً زننده ــ کاردی که فرو میرود به‌شکم انسانی ــ فرو میرود وخون زیادی که از دهان دیگری فوران میزند ــ چشم انسانی که با کارد قصابی از حدقه بیـرون کشیده میشود رویهمرفته تصاویری متشابه .



صحنه‌ای ازسگ اندلسی

اکسپرس ــ فیلم اسپانیولی (سگ اندلسی) نظیر همین فیلمی‌است که میفرمائید ؟

پیئرسوده ــ نه اینطورنیست. کارگردان اسپانیولی تصاویرش‌را سریع نشان میدهد ــ تاحدودی بتصاویرش جنبه شاعرانه میدهد ــ بین تصاویر زننده فواصلی قرار میدهد و تصاویر را درکادر داستانی نشان میدهد ــ فیلمش پیامی دارد و تمام این عوامل باعث میشود شکی که به‌تماشاچی وارد میآید قابل تأمل‌باشد . فیلم ژاپونی غیر از این است . فیلم ژاپونی که بآن اشاره کردیم چیزی نیست جز تصاویری که روح وجسم را شکنجه میدهد ــ فیلم هدفی را تعقیب نمیکند جز آنکه سادیسم را تجزیه وتحلیل کرده در معرض دید تماشاچی قرار بدهــد .

موضوع سکسی

حال برویم سر موضوع سکس . قبل‌از هرچیز لازم میدانم متذکر بشوم‌که منهم از آن عده‌ای هستم کــه معتقدند سکس از عواملی نیست‌که تماشای آن بمرزی برسد بطور مطلق غیرقابل تحمل‌گردد ، مگر درمواردی واقعاً استثنائی .

البته لازم نیست اضافه بکنم این نظر مورد تأیید همه نیست و آنهائی هم که عقیده‌ای غیر از این دارند نظرشان محترم است .

عقیده من درهرحال اینست که روز بروز بیشتر خودمانرا از کومپلکس سکس آزاد میسازیم ــ روزبروز بیشتر عادت میکنیم لختی‌را تحمل بکنیم ــ حتی‌تصاویر کاملاً عریانرا ببینیم بدون اینکه زیاده از حد ناراحت بشویم .

در عین‌حال مسئله دیگری هم هست که آنرا هم نباید فراموش بکنیم . تعداد اطفال فرانسوی که والدین خود را کاملاً عریان دیده‌اند بسیار قلیل است ومسلماً سینما وظیفه ندارد پرده‌دری کرده اطفال ونوجوانان را برای اولین‌بار باعریانی مواجه داشته احیاناً شکی بروح آنان وارد سازد .

گفتم سکس هم ممکنست در موارد استثنائی بمرزی برسد که بطور مطلق غیرقابل تحمل باشد .

اخیراً یك فیلم فرانسوی بما نشان دادند که چیزی نبود جز یك‌سلسله عکسهائیکه شاید دراوائل قرن حاضر جیبب بغل مردان سادیست را مزین میکرده است ــ عکس از بچه‌های فاحشه . این عکسها ذاتاً و درثانی بی‌سروته بودن فیلم تماشای فیلم را بطورمطلق غیرقابل تحمل میکرد . فیلم از نوعی بودکه ملاحظاتی را که ما مدیون طفولیت هستیم نادیده میگرفت و درنتیجه احترام نسبت به انسانرا زیرپا میگذاشت . بطور خلاصه این فیلم بما تلقین میکرد انسانها را هم میتوان تا آنجا دست‌کاری کرد که به‌نیستی‌شان منتهی شود و فیلم جز این پیامی نداشت .

خشونت وسفاکی

وباین ترتیب میرسیم به‌خشونت وسفاکی در فیلم و تمام عواملی که بنحوی باعث تزلزل و دگرگونی نیروی فکری انسان میشود ــ عواملی چون شانتاژ ــ شکنجه ، فشار و یا دستکاری انسانها بدرجه‌ای که انسان تسلط برخودرا ازدست میدهد و یا نیروی فکریش دچار اختلال میشود .

پیامهائی این چنین وقتی خطاب بافرادی باشد که آمادگی دریافت آنرا ندارند یا توانائی دفاع در مقابل آنرا فاقد هستند یا زیادتر ازحد معمول حساسند . چنین افرادی تحت سلطه پیامهای ناباب قرار گرفته بسوی نیستی سوق داده میشوند همچنانکه خلاء انسانرا بسوی نابودی میکشد .

برای روشن شدن بیشتر مطلب بدنیست درباره دو فیلمی حرف بزنیم که هردو درباره مواد مخدر است. اصولاً گمان نمیکنم بتوان درباره زیانهای ناشی ازمواد مخدر گزافگوئی کرد .

مواد مخدر وسیله‌ایست برای ایجاد خلاء روحی ــ عاملی است که دنیا را جز آنچه هست درنظر ما مجسم میدارد ــ ابزاریست که امکان خودکشی‌را بما میدهد .

یکی از فیلمها یك فیلم ممتاز آمریکائیست که ما درهیئت نظارت آنرا مشاهده‌کردیم ــ داستان دختری بینهایت زیبا و فوق‌العاده خوشبخت که مواد مخدر اورا بتدریج بسوی نابودی میبرد . درصحنه آخر دختر درلبهٔ بالکونی راه میرود . یکطرف بالکون خلاء سی طبقه عمارت است . راه رفتن دختر دقایقی عدیده بطول میانجامد ــ دقایقی برای تماشاچی مطلقاً غیرقابل تحمل در پایان بدختر آمپول زده میشود ــ آمپولی قوی که دختر را از ادامه راه رفتن بازمیدارد ولی . . . هیهات . . . آنچنان قوی که جسد بیجان دختر بکف اتاق میافتد .

همانطور که گفتم اصولاً فیلم ممتاز است ولی هیئت نظارت آنرا رد کرد ومن واقعاً خوشوقتم ازاینکه بقسمت خود سهمی داشتم درجلوگیری از نمایش فیلم .

انتحار از طریق پرت شدن و یا پریدن از پنجره کم‌سابقه نیست . اگر از ۴۵ میلیون فرانسوی ۷ یا ۸نفر تحت تأثیر فیلم قرار بگیرند و از این عده فقط یکنفر با الهام از آنچه در فیلم دیده است دست بخودکشی بزند ــ آیا ما حق داریم اجازه بدهیم چنین‌فیلمی برای عامه نمایش داده شود ؟

جواب من منفی است و بهمین دلیل است کــه میگوئیم ما باید کماکان امکان این را داشته باشیم‌که فیلمهائی را قدغن بکنیم .

فیلم دومی «غیبتهای مکرر» است‌که فیلمی است فرانسوی واکنون آماده نمایش میشود . داستان این‌فیلم ایضاً نابودی جوانیست بوسیله مواد مخدر .

این جوان تنهاست ، دچار بلاتکلیفی شده است ــ راه را از چاه تشخیص نمیدهد ــ ناامید است ، شاید از دخترك آمریکائی هم ناامیدتر . بااینحال شکی را که تماشاچی با دیدن این فیلم احساس میکند نابودکننده نیست و درمورد این‌فیلم هیئت توانست با محدودکردن سن نمایش فیلم را آزاد اعلام بدارد .

اکسپرس ــ قطعاً شما بهتر از من بیاد داریــد روزهائیکه آهنگ«یکشنبه‌تیره» باوج شهرت خود رسید گفته میشد این آهنگ باعث پیدایش موجی از خودکشی شده ــ گفته میشود اگر فرانسه در سال ۱۹۴۰ شکست خورد این نتیجه تلقینات و نوشتجات آندره ژید بوده است ــ در روزهائیکه « گلهای خباثت » و یا (مادام بواری) در دست همه دیده میشد عده‌ای مدعی شدند این شاهکارهای ادبی روحیه جوانان را متزلزل و ضعیف کرده . . . درهرحال با چنین سوابقی آیا شما خیال نمیکنید نظر شما هم درباره آنچه بقول خودتان دردنیای سینما مطلقاً غیرقابل تحمل است روزی تغییر بکند ؟

پیئر سوده – من درهرحال دراین نظر خود مصر هستم‌که رابطه دیالکتیك بین تماشاچی وپرده سینما چیزیست غیر ازفی‌المثل رابطه بین خواننده یك کتاب وکتابش . بنظر من این اصلی است بسیار مهم .

ببینید درسالن سینما تماشاچی صرفاً تماشاچی است – غرق است درتماشای فیلم – تماشاچی دراختیار پرده سینماست وتنها پرده سینماست‌که اورادراختیار دارد . بعبارت دیگر تماشاچی سینما وقتی سالن‌را ترك میگوید همان آدمی نیست‌که پول داده وبلیط خریده و وارد سالن شده است . این آدم ظرف دوساعت فیلمی رادرخود هضم کرده واو تنها نبوده‌که فیلمرا درخود هضم‌کرده است بلکه عده‌ای باتفاق او فیلمرا دروجود خود حل کرده‌اند . . .

اما خواننده یك‌کتاب‌که باکتابش تنها نیست . . . کتاب باعث قطع رابطهٔ خواننده بادنیای خارج نمیشود. خواننده میتواند مطالعه‌اش‌را متوقف کند یا نکند. کتابست‌که دراختیار خواننده است نه‌خواننده دراختیار کتاب . وهمینطور است رابطه بین تماشاچی ودستگاه تلویزیون – رادیو و غیره .

اکسپرس – جناب آقای رئیس خواهش میکنم پای تلویزیون‌را بمیان نکشید – چون نظارت‌برتلویزیون اصولاً مطرح نشده است . . .

پیئر سوده – آقای محترم شما به‌نظارت برفیلم اعلان جنگ میدهید بنام حفظ اصول آیا توجه دارید که ما درسال بحدود ۶۰۰ الی ۷۰۰ فیلم اجازه نمایش میدهیم وفقط ازنمایش حدود سی‌فیلم یاکمتر جلوگیری میکنیم؟ تازه ازاین سی فیلم هم لااقل نیمی ازآن فیلم نیست – جمع اضداد ومهملات فاقد معنی است‌که محققاً جلوگیری ازنمایش آن تحت هیچ عنوان بجلوگیری ازآزادی بیان تعبیر نمیشود ونمیتواند تعبیر شود. من قبول دارم‌که موضوع ممانعت ازنمایش فیلم موضوعیست بسیار جدی ولی شما هم باید قبول بکنید که ما ازاین حق بحد اقل ممکنه استفاده میکنیم.

و اما اینکه سئوال‌کردید مرزهای آنچه قابل قبول نیست تا کجا بعقب رانده خواهد شد. اولاً من ادعای پیغمبری ندارم وپیشگوهم نیستم. بااینحال باشما موافقت می‌کنم‌که قدرت دید تصویر درتماشاچیان فرانسه باسرعتی اعجاب‌آور رو بفزونی است.

ده دوازده سال پیش بازکردن تکمه چهارم کرست درفیلم قابل قبول نبود. امروز تلویزیون (بااجازه شما تکرار میکنم تلویزیون) درساعاتی‌که حداکثر تماشاچی را دارد فیلم «لوکرس بورژیا»رانشان میدهد – همان فیلمی‌که درموقع‌تهیه، نمایش‌فیلم‌سینمائیش‌هم ممنوع‌شد. بنابراین باتحولی‌که ماخود شاهد آن هستیم شاید تاچند سال دیگر نمایش هیچ فیلمی غیرقابل قبول نباشد. البته تحولی درجهت عکس هم قابل تصور هست ومیشود گفت شایدهم خشکه مقدسها یکه‌تاز میدان شوند ولی چنین تحولی بسیار بعید است.

بعبارت دیگر شاید بحث امروز تاچند سال دیگر اصولاً مفهوم ومعنی نداشته‌باشد خاصه تاآنجاکه مربوط بسکس است‌که امروزهم لااقل بعقیده شخصی من‌مشکل بغرنجی نیست.

اکسپرس – بنظر جنابعالی کی موقع آن فرا خواهد رسیدکه تماشاچی خودش تصمیم بگیرد چه‌چیزی را میتواند تحمل بکند وازتحمل چه فیلمی عاجز است؟

پیئر سوده – پاسخ باین پرسش‌را نه‌وزیر فرهنگ و هنر میتواند بدهد و نه‌من. جواب این سئوال با عادات و رسوم ملت فرانسه است. تنها کاری‌که ما میتوانیم بکنیم این است‌که بتماشاچی امکان بدهیم تصمیم خودرا باآگاهی کامل اتخاذ بکند. و بهمین دلیل است‌که ما درمورد فیلمی چون «آخرین تانگو درپاریس» لازم میدانیم تماشاچی‌را متوجه بداریم‌که فیلم قسمتهائی داردکه ممکنست باب سلیقه همه‌کس نباشد. وظیفه ما آگاه‌ساختن تماشاچی است. اتخاذ تصمیم باآگاهی ازآنچه باو عرضه میشود باخودتماشاچی است.

اکسپرس – قطعاً فیلم «زندگی خانوادگی» را بخاطر دارید که درمورد آن فیلم همچنین اخطاری هم اضافه شد، علت چه بوده؟ آیا صحیح است که قصد برمنع فیلم بوده و علت اخطارهم این بوده‌که این‌اشتباه توجیه بشود.

پیئر سوده – حقیقت امر اینست‌که توقیف کامل «زندگی‌خانوادگی» هیچگاه مطرح نبوده است. اصولاً مشکل این فیلم انگلیسی ابداً ارتباطی باخانواده ورسوم وعادات حسنه نداشته و ندارد.

مشکل «زندگی خانوادگی» اینست‌که شخصیت‌را متزلزل ویا مختل میدارد وچنانکه تذکردادم این‌مشکل بعقیده من بسیار اساسی است.



صحنه‌ای اززندگی فامیلی

چطور است داستان فیلم‌را برای شما بازگو کنم تا ضمناً شما بطرز کار هیئت نظارت برفیلم بهتر پی‌ببرید و ضمناً من به‌پاره‌ای ازحملاتی‌که بمن شده پاسخ داده باشم. قطعاً باتم داستان‌که بسیار زیبا ومحزون است آشنائی دارید. یك دختر جوان انگلیسی مبتلا بیك بیماری روحی میشودکه مآلاً اورا ازبین میبرد وطی مراحل مختلف بیماری تماشاچی به‌بحثی درباره روان‌شناسی ونظریات ضد روانکاوی گوش میدهد. این فیلم درتاریخ ۱۶ اکتبر ۱۹۷۲ برای اظهار نظرازطریق عادی برای هیئت نظارت برفیلم فرستاده شده البته فیلم قبلاً در هیئت فرعی دیده شده بود چون خوشبختانه مجمع عمومی هیئت مجبور نیست سالی ۷۰۰ فیلمی‌راکه باید دیده شود خودش ببیند. مجمع عمومی فیلمی‌را میبیندکه هیئتهای فرعی نتواند باتفاق آراء درباره آن تصمیمی بگیرند درمورد فیلم زندگی خانوادگی‌اختلاف درهیئت فرعی برسر این بودکه آیا فیلم باید برای‌عموم آزاد باشد؟ باستناد اینکه فیلمی است درسطح عالی ودرثانی نکات جالبی‌را درباره روانشناسی وروانکاوی روشن میدارد ویاآنکه نظریه حساسیت روحی جوانان و نوجوانان بهتر است درمورد این فیلم هم محدودیت سنی رعایت بشود.

درهرحال فیلم بجلسه عمومی هیئت ارجاع شد. دراینموقع اتفاقی رخ دادکه مسلماً من مسئول آن‌نبودم باین معنی‌که نمایش فیلم درسینما برای روز ۸ و یا روز ۱۰ نوامبر پیش‌بینی شده بود واین فرصت البته کافی بود برای اینکه فیلم جریان عادی خودرا درهیئت طی بکند. اتفاقاً فیلم قبلی سینمای مربوطه باشکست روبرو میشود وسینما تصمیم میگیرد «زندگی خانوادگی» را ازتاریخ اول نوامبر برنامه بکند وازما میخواهند یافیلم را فوراً درجلسه عمومی هیئت نظارت مطرح بکنیم و یا آنکه من رأساً بطور موقت اجازه نمایش بدهم. این تقاضاها نه‌اساس قانونی داشت ونه عملی بود. هیئت فرعی فقط ۸ روز قبل فیلم‌را دیده بود. من چطور میتوانستم حق دیگران‌را ضایع بکنم؟ و اما اینکه بطور موقت اجازه نمایش بدهم – این روش باب سلیقه من نیست. صدور چنین اجازه‌ای اساس قانونی ندارد و در گذشته من مکرر بدلیل صدور اجازه موقت مورد طعن و لعن قرارگرفته بودم.

درهرحال من تصمیم گرفتم تاآنجاکه مقدور بود در ارسال فیلم بجلسه عمومی تسریع بکنم وفیلم روز ۲ نوامبر درجلسه دیده شد.

آنشب هیئت ما تا ساعت یك بعداز نیمه شب کار کرد. تصمیم ما این شدکه فیلم‌را برای عموم آزاد بداریم تنها اخطاری بعنوان مقدمه برآن اضافه بداریم. نظر و رأی ما مورد تأیید وزارت فرهنگ و هنر قرار گرفت. اخطاری‌که ما ضمیمه فیلم «زندگی خانوادگی» کردیم بشرح زیر است.

هیئت نظارت برفیلم دلیلی نمیبیند درمورد این فیلم محدودیت سنی قائل شود ولی لازم میداند عموم تماشاچیان‌را متوجه بداردکه قسمتهائی ازمحتوای فیلم ممکنست افراد حساس‌را دچار شکی نامطلوب کند.

چنین اخطاری دو حسن دارد. اولاً تماشاچی خودرا آماده میکند صحنه‌هائی غیر عادی ببیند ولذا ازشدت شك کاسته میشود. درثانی چنین اخطارهائی به‌هیئت نظارت برفیلم اجازه میدهد بیش‌از پیش از توقیف فیلم خودداری کند.

آنچه مسلم است روش جدید ما مورد تأیید بنگاه مستقل پخش فیلمهای هنری و آزمایشی‌است (که‌عهده‌دار پخش فیلم «زندگی خانوادگی» نیز هست) که‌بما کتباً نوشته است «اقدام هیئت نظارت گامی است‌که برداشته شده است درطریق تأمین آرزوهای صنایع فیلم و ابتکاریست‌که هیئت نظارت‌را ازدستگاه توقیف فیلم بدستگاهی مبدل میسازدکه عامه‌را درباره محتوای آنچه درصدد تماشای آن هستند روشن میدارد.» ما راه خود را انتخاب کرده‌ایم. اخطار ما مخصوصاً مثمر ثمر است درمورد فیلمهائیکه برای کمتر از ۱۸ سال ممنوع‌میشود. البته این نوع اخطارها درسینماها بصورت اعلان منتشر میشود و مردم قبل‌از ورود بسالن میدانند چه نوع فیلمی میبینند.

این روشی است‌که ما درمورد فیلم «آخرین تانگو درپاریس» نیز بکار بردیم. تماشاچیان‌که مایلند چنین فیلمی‌را ببینند نظرشان تأمین‌است. درگذشته مامیبایستی یك چنین فیلمی‌را یا ممنوع بداریم ویاقسمتهائی ازآنرا حذف بکنیم. هیئت نظارت برفیلم ناچار بود یکی‌ازاین دو راه‌را برود وچاره دیگری نداشت.

اکسپرس – هیئت نظارت هنوزهم روش سابق خود را تعقیب میکند. بعنوان نمونه فیلم «ولگرد» (اندی وارهول) را نام میبرم.

پیئرسوده – حقیقت‌قضیه‌اینست‌که من‌حذف قسمت یا قسمتهائی ازیك محصول هنری‌را كار درستی نمیدانم. دستکاری یك محصول هنری مسلماً بآن محصول لطمه میزند وبهمین دلیل اگر قرار است یك فیلم دستکاری بشود ما ترجیح میدهیم اینکاررا خود صاحبان فیلم انجام بدهند. درمقابل صاحبان فیلم ازتوقیف فیلمشان جلوگیری میکنند. برای رعایت آزادی درموارد امکان ما حتی ازاین‌هم پا را فراترگذاشته وزیر فرهنگ و هنر ایرادات هیئت نظارت‌را بصاحبان فیلم اطلاع داده آنها را آزاد میگذارد نظریات هیئت نظارت‌را مورد توجه قرار بدهند و یاآنکه بمسئولیت خود فیلم‌را همانطورکه تهیه شده است بمعرض نمایش بگذارند. نمونه‌ای ازاین طرز عمل اتفاقاً فیلم دیگریست ازهمین آقای (اندی وارهول) – فیلمی بنام «حرارت».

ازفیلم «حرارت» یك صحنه وفقط یك صحنه‌مورد ایراد هیئت نظارت بود. ازشما آقای روزنامه‌نویس اجازه میخواهم درباره صحنه مورد ایراد فیلم «حرارت» خیلی پوست‌کنده حرف بزنم ودلیل داردکه از شمااجازه میخواهم. شما روزنامه‌نویسها سنگ آزادی‌را بسینه میزنید ولی مثل اینکه معتقد هستید استفاده از آزادی کامل – ازآزادی عریان برای دیگران مناسبتر است تا برای خود شما – چونکه شما درانتخاب کلماتی‌که در مقالات ونشریات خود بکار میبرید بسیار محتاط – فوق‌العاده موشکاف هستید. بنابراین اگر من درآنچه اکنون میخواهم بگویم کلماتی بکار میبریم‌که شماممکن نیست بطور عادی در روزنامه‌تان چاپ بکنید خواهش میکنم این یکبار، استثنائاً واز قول من عین جملات مرا درج بفرمائید.

اکسپرس – اجازه میخواهم به‌پرانتز شما جواب عرض بکنم. جراید برخلاف سینما احتیاج بکسب اجازه قبلی برای آنچه منتشر میکنند ندارند و بهمین دلیل است‌که ما درمقابل مشتریان خود احساس مسئولیت – احساس مسئولیتی بسیار سنگین میکنیم، باآنکه مشتریان ماالبته آزادهستندهر نشریه‌ای‌راکه میخواهند بخوانند...

پیئر سوده – درهرحال برای اینکه ذهن شما و خوانندگانتان کاملاً روشن باشد درصحنه مورد یراد مردی ضعیف ازلحاظ عقلانی ازطریق استمناء خودرا ارضاء میکند.

درمورد این صحنه نظر هیئت نظارت براین بودکه اجازه نمایش آن ازحدود اختیارات هیئت خارج است و رأی خودرا بهمین ترتیب اعلام داشت.

متعاقب اعلام رأی هیئت نظارت بین اطرافیان وزیر فرهنگ وهنر و سازمان پخش فیلم «حرارت» مکاتباتی صورت‌گرفت و تقاضا شد سازمان پخش ترتیب لازم‌را بدهد تاتغییرات ضروری درفیلم داده شود.

اما تغییراتی‌که باآن موافقت شد غیر مکفی بود و لذا رئیس‌دفتر وزیر نامه‌ای بشرح زیر بسازمان پخش نوشت.

«نمیتوانم ازشما مخفی بدارم‌که بسینمای هنری وآزمایشی شما عقیده داشتم وهمچنین به‌تماشاچیان سینمای شما و براساس همین عقیده بودکه مطمئن بودم پیشنهاد خواهیدکرد تمامی صحنه مورد بحث حذف شود ولی آنچه‌را شما اکنون پیشنهاد حذف آنرا میکنید بسیار ناچیز واثرات آن فوق‌العاده محدود خواهد بود.

پیشنهاد شما درعین اینکه بتمامیت محصول لطمه میزند ابداً برای رفع نگرانیهای من مکفی نیست وفیلم شما کماکان آن درجه احترامی خواهد بودکه باید برای تماشاچیانتان قائل شوید – هرقدرهم تماشاچیان شما آگاه و روشنفکر وهنردوست باشند.

بنابراین مثل اینکه چاره‌ای نیست جز آنکه خود شما مسئولیت نمایش فیلم را عهده‌دار شده پاسخگوی مشتریانتان بشوید. من ازآقای وزیر استدعا خواهم‌کرد اجازه فرمایند فیلم شما تمام و کمال برای هیجده سال بالا بمعرض نمایش‌گذاشته شود.» نمیدانم شما بااستدلال وطرز تفکر ما موافق هستید یانه. درهرحال این نامه منعکس‌کننده نظریه وزیر و ماهم هست. البته مامیدانیم این طرز عمل باعث اعتراض شدید بسیاری ازتماشاچیان سینما است‌که عقاید ونظریات آنهاهم مورد کمال‌احترام ماست. درهر حال آنچه مسلم است ما واقعاً کوشش داریم مداخلات خودرا درامر فیلم تاآنجاکه ممکنست تقلیل بدهیم.

و اما فیلم «ولگرد»که بآن اشاره‌کردید. بلی – قسمتهائی ازآن حذف شده است ولی بازهم فیلم دارای صحنه‌های بسیار زننده است‌که مورد اعتراض مردم است.

اکسپرس – اعتراض‌کنندگان چه الزامی دارند فیلم‌را ببینند؟

پیئر سوده – خب اخطار ما هم هدفی ندارد جز آنکه بمردم بگوید چه نوع فیلمی بآنها عرضه میشود. بااینحال لازم بتذکرنیست نظارت‌برفیلم جنبه‌های‌اصولی واخلاقی ومهمتر ازآن جنبه رابطه انسانی دارد. ما فیلمی‌را مجاز ویاممنوع‌میداریم برای تماشاچی فرانسوی – تماشاچی فرانسوی امروز – تماشاچیان فرانسوی‌امروز ازقشرهای مختلف اجتماع – اجتماعی‌که قشرهای آن بدرجات مختلف درحال تحول سریع است. و تأمین این رابطه انسانی بنحو احسن جنبه ثانوی اختیارات منست والبته رعایت آنهم برمن واجب و ضروریست.

اکسپرس – چطوراست این‌جنبه فعالیتهای‌جنابعالی راسیاسی بنامیم و یابعبارت ساده‌تر بگوئیم شما خودرا موظف میدانید رعایت عقاید و افکار رأی‌دهندگان‌راهم بکنید؟

پیئرسوده – ایراد من باین تعبیرشما ازآن جا ناشی میشودکه من، فطرتاً آدم پرمدعائی‌نیستم وازاین ادعاها ندارم. من وظایفی‌را عهده‌دار هستم وباید این وظایف را انجام بدهم وکوشش میکنم درانجام وظایف خود حداقل زیان‌را وارد نسازم چون کار ما درهرحال فراز ونشیبهائی دارد وازلحاظ منطقی نمیتواند ارضاء کننده باشد. کار ما طوریست‌که همیشه میشود کنارگود ایستاد وطعن ولعن نثار ماکرد – ثابت نمودکه تصمیماتمان ضد ونقیض بوده – درمواردی عقب‌نشینی‌کرده‌ایم و چه و چه و چه.

چطور است بعنوان نمونه یکی ازمشکلات کار را برای شما شرح بدهم تا روشن شود چرا درکارما ضد و نقیض‌گوئی امری طبیعیست. جلسات عمومی هیئت نظارت برفیلم هفته‌ای دوبار تشکیل میشود. ما معمولاً ازساعت ۶ بعدازظهر تا ۱۱ یا نصف شب کار میکنیم. کاریست طولانی وسنگین. هریك از ۲۵ نفر عضو هیئت یك یا دو نفر علی‌البدل دارد. عضوی‌که روز سه‌شنبه درجلسه بوده نمیتوانددرروز پنجشنبه‌هم بیایدوعلی‌البدل خودرا میفرستد. پس چه بخواهیم وچه نخواهیم‌جلسات سه‌شنبه ازجلسات پنجشنبه متفاوت است. البته علی‌البدلها واعضای رسمی درتماس باهم هستند وتبادل‌فکر میکنند ولی دو نفر باهم تفاوت دارند. پس کار ما بحکم اجبار یك جنبه تقریبی دارد وهیچ. قدرتی قادر نیست این نقیصه را برطرف سازد.

اکسپرس – شما ناراحت‌نیستید ازاینکه آتیه سینما تااین درجه بستگی دارد به‌کسانی‌که درهیئت شما عضو هستند و حتی بیشتر ازآن بستگی دارد بخود شما که رئیس هیئت هستید وبه‌شخصیت وزیر فرهنگ و هنر، چون بالاخره این وزیر فرهنگ و هنر است‌که تصمیم نهائی‌را اتخاذ میکند – تصمیمی‌که قطعیت دارد وقابل اعتراض نیست. اگر وزیر فرهنگ و هنر فردا آزادی را ببوسد وکنار بگذارد و رأیی جز رأی خودرا قبول نداشته باشد آنوقت تکلیف سینمای فرانسه چه خواهد شد؟

پیئر سوده – حال‌که بحث ما باینجا رسید اجازه بدهید طرز عمل هیئت‌را برای شما تشریح بکنم. شما تصور میکنید من که رئیس هیئت هستم در چگونگی تصمیمات هیئت اثر قاطع دارم. من تاحدودی نظر شما را تأیید میکنم. من رئیس هیئت هستم و درکار خودم صاحبنظر هستم. درعین حال ۲۴ نفر اعضای هیئت‌که تشکیل سه‌گروه میدهند همه دراتخاذ تصمیم صد درصد آزاد هستند و مستقلاً کار میکنند. اینرا هم باید اضافه بکنم‌که اعضای هیئت درکار خود قدرت موشکافی قابل تحسینی ازخود نشان داده‌اند وقضاوتشان حقیقتاً صد درصد مستقل است.

بحث ومذاکره مفصل ومستدل است. من داور جلسه هستم ولی هیچوقت قبل ازپایان بحث و مذاکره نظر خودرا اعلام نمیدارم. اخذ رأی درهرمورد سری است وچه‌بسا توأم بااختلاف‌نظرهائی. ضمناً در دوران رئیس قبلی‌هم طرز عمل هیئت همین بوده است.

اکسپرس – آیا ممکنست خواهش بکنم نظر خودتانرا درباره درجه تأثیر وزیر فرهنگ وهنرهم بیان بفرمائید؟

پیئر سوده – تردیدی نیست‌که شخصیت وزیر فرهنگ و هنر تأثیر قاطع دارد چون این وزیر است‌که تصمیم میگیرد و هیئت نظارت حکم مشاور وزیررادارد.

اکسپرس – وزیر فرهنگ وهنر میتواند علی‌رغم رأی هیئت نظارت اجازه بدهد فیلمی نمایش داده شود – ولی آیا میتواند علی‌رغم رأی هیئت فیلمی‌را ممنوع بدارد؟

پیئر سوده – خیر. گرچه درعمل موضوع باین سادگی‌هم نیست. اگر رأی هیئت بنظر وزیر شدیدباشد وزیر میتواند تخفیف قائل‌شود ویا اصولاً رأی هیئت‌را نادیده‌گرفته اجازه نمایش فیلم‌را صادر کند. ازطرف دیگر وقتی بنظروزیر رأی هیئت بقدرکافی محکم نباشد وزیر به‌هیئت پیشنهاد میکند فیلم‌را ازنو دیده ودر رأی خود تجدید نظر بکنند. چنانچه هیئت در نظر خود پافشاری داشته باشد وزیر میتواند رأی هیئت‌را نادیده گرفته وفیلم را ممنوع بدارد.

ولی خب شما خودتان بهتر میدانید دنیای سینما چه دنیای پرجنجالی است. اگر چنین اختلاف شدیدی بین وزیر وهیأت نظارت بروز بکند عامه مردم ازآن با اطلاع خواهند شد ورأی نهائی بامشتری خواهد بود.

ضمناً شما قطعاً جرایدراهم‌که فراموش نمیکنید؟ طی همین چند ماه اخیر چه اتهاماتی بما نسبت داده

شده (حتی درمجله اکسپرس) که اکثراً وجود خارجی نداشته است!

اکسپرس – پس بنظر شما درمورد فیلم «ما همه درآزادی موقت هستیم» هم اختلافی وجود نداشته است. دراینصورت آیا ممکن است بفرمائید پروانه نمایش فیلم (دامیانو دامیانی) چرا بااینهمه تأخیر صادر شد.؟

پیئر سوده – من باکمال میل وباکمال صراحت به‌پرسش شما پاسخ میدهم و مقدمتاً اعتراف میکنم یکی



صحنه‌ای ازفیلم ما همه درآزادی موقت هستیم (بازپرسی بپایان رسید) از «دامیانی»

ازمشکلات نادر سه چهار ماه اخیر هیئت نظارت برفیلم همین فیلمی بوده‌که شما بآن اشاره‌کردید.

و اما پاسخ شما. نمایش فیلم «ما همه درآزادی موقت هستیم» بموجب نامه‌ای بوده‌که وزارت فرهنگ و هنر درتاریخ ۷ نوامبر ۱۹۷۲ صادر کرده است. نمایش فیلم مشروط بدو شرط بوده است.

یکی آنکه فقط برای ۱۸ سال ببالا نمایش داده شود. دیگر اینکه اطلاعیه‌ای تصریح بکندکه فیلم درسال ۱۹۷۱ درزندانهای ایتالیا تهیه شده – الهام‌دهنده فیلم نویسنده ایتالیائی ویك کتاب ایتالیائی بوده است وچنانچه بین شخصیتها و وقایع فیلم و اشخاص و وقایع حقیقی تشابهی دیده شود صرفاً تصادفی است.

البته شما متوجه هستید اضافه داشتن این اطلاعیه تاچه حد ضرورت داشته است ماهمه هنوز وقایعی‌را از زندانهای فرانسه بخاطر داریم و محققاً میبایست از پیدایش هرگونه سوء تفاهمی جلوگیری شود. بنابراین اگر تأخیری درصدور اجازه نمایش بوده بعلت آن بوده که تفاهمی بین مقتضیات هنری وضرورت اداره زندانها بنحو احسن تأمین شده باشد. البته زندان از تأسیساتی نیست‌که مورد علاقه فردفرد ما باشد ولی هیچکس منکر لزوم وجود، آن نیست وپرواضح است‌که نگرانیهای کسانی‌که مأمور اداره زندانها هستند باید همانقدرمورد توجه باشدکه ملاحظات سایر تأسیسات متشابه مـورد توجه است.

درهرحال اطلاعیه‌ای تهیه شدکه مورد قبول همه قرار گرفته وکوچکترین لطمه‌ای بفیلم وارد نکرده‌است. البته من متأسف هستم‌که مذاکرات مربوطه چهار ماه تمام بطول انجامیده ودرنتیجه عده‌ای تصور کرده‌اند توقیف فیلم مورد نظر بوده است.

اکسپرس – میخواهید بفرمائید شما و هیئت‌نظارت تحت فشار بوده‌ایدکه صدور اجازه نمایش فیلم‌را بتأخیر میاندازید؟

پیئر سوده – ابداً نمیتوانم تعبیر شمارا تأییدبکنم.

نه – فشاری نبوده‌که صدور پروانه دچار وقفه شود. ما درجستجوی راه حلی بودیم تا نمایش فیلم موجب سر وصدا نشود. – حصول نتیجه مدتی وقت لازم داشته است. البته باید کوشش بکنیم این نوع اقدامات‌باسرعت بیشتری تعقیب شود تاازهرنوع سوء تفاهم و پیدایش سوء ظن نابجا جلوگیری شده باشد.

اکسپرس – بااجازه جنابعالی موضوع‌را از جنبه دیگری نگاه‌کنیم.

قانون اساسی فرانسه آزادی بیان‌را تضمین کرده است ولو آنکه گوینده بعداً مجرم شناخته شود و تحت تعقیب قانونی قرار بگیرد.

تصور نمیفرمائید سانسور قبلی فیلم بطوریکه شما درحال حاضر آنرا معمول میدارید تاحدودی مغایر باقانون اساسی باشد؟

پیئر سوده – هرفرانسوی آزاد است تعبیری برای مفاد قانون اساسی قائل بشود ومسئولیت هرتعبیری هم باخود تعبیرکننده است ــ مثلاً مسئولیت این تعبیر از آزادی بیان باخود شماست.

و اما آنچه شما آنرا سانسور قبلی مینامیدکه شاید مناسبتر وزیباتر باشد اگر بآن اسم اخطار بدوی بدهیم – درهرحال سانسور قبلی‌و یااخطار بدوی فیلم‌موجودیت قانونی دارد. من خودم مأمور دولت هستم. وظایفم‌را دولت بمن ارجاع کرده است. پس طرح این مسئله‌که آیا نظارت برفیلم منطبق باقانون اساسی هست یا نه مورد ندارد ومن باید وظایفم‌را اجراء بکنم.

درعین حال چون گمان میکنم پیش‌کشیدن قانون اساسی ازطرف شما مربوط میشود بفیلم کایات مانعی نمی‌بینم باصراحت درباره اینمورد مشخص ومعین صحبت بکنیم.

اولاً وزیر فرهنگ وهنر و خود ما متوجه هستیم که نظارت برفیلم بشکل اجباری کنونی متضمن‌ناملایماتی هم هست. کار ما بشکل فعلی ممکنست تأثیر فلج‌کننده و یاحتی نابودکننده درمورد برخی ازانواع ابتکارهای سینمائی داشته باشد. ثانیاً طرز اجـرای وظایف ما فوق‌العاده حساس و مشکل است.

موضوع اینست‌که راه حل بهتری هنوز پیدا نشده است.

سناریو

درهرحال طرز عمل کنونی ما دو مرحله دارد. وقتی فرد و یا مؤسسه‌ای درصدد برمیآید فیلم تهیه بکند قبل ازهرچیز خلاصه داستان خودرا برای من‌میفرستد. قدم دوم حل مشکلات مالی تهیه فیلم است. مادامیکه خلاصه داستان بتصویب نرسیده هیچ‌کس آمادگی ندارد درباره وضع مالی حتی حرف بزند. پس تصویب خلاصه داستان قدم اولیه است وخلاصه داستانی‌که فرستاده میشود معمولا ۳ تا ٤ صفحه‌ای بیش نیست.

اظهارنظر درباره خلاصه داستانی چنین کوتاه در بسیاری ازموارد امری محال است. دراینصورت است که بمرحله دوم میرسیم. چون اظهارنظر درباره خلاصه داستان عاجزیم مطالعه سناریوی کامل یعنی درحقیقت دکوپاژ فیلم‌را میکنیم درمرحله اول یعنی درمرحله خلاصه داستان ما ضوابط کافی برای اظهار نظر نداریم و درمرحله دوم یعنی درمرحله دکوپاژ ما از اسرارکار سناریست درموقعی اطلاع حاصل میکنیم‌که درآنموقع کسب اطلاع ازآن اسرار برای ما ضروریست و شاید باعث ناراحتی سناریست میشود. بنابراین درهیچیك از دومرحله طرز کار ما رضایتبخش نیست ولی‌چه‌کنیم؟ من صریحاً میگویم ازاین طرز عمل من خودم درهیچیك از دومرحله خوشم نمیآید واگر چنین عمل میکنم برای آنست‌که چاره دیگری ندارم باآنکه این دو راه هم علی‌رغم تمایلات باطنیم است.

وزارت فرهنگ و هنر طرحهائی درباره اصلاح نظارت برفیلم دردست تهیه دارد وگویا درنظر است مطالعه سناریو آزاد اعلام شود. بعبارت دیگر کسانی‌که مایل هستند باطرز تفکر دستگاه نظارت برفیلم آشناشوند تاموقع تصویب فیلم باشکالات کمتری برخورد بکنند سناریوشان‌را برای اظهار نظر ارسال بدارند– کسانیکه حاضر هستند بامخاطرات ناشی ازنظارت برفیلم مواجه شود دلیلی ندارد نظر ما را درباره سناریو بخواهند.

واکنون برمیگردیم سر فیلم کایات. اولاً مشکل فیلم کایات مطلقاً ارتباطی باسکس ندارد و همانطورکه قبلاً گفتم اصولاً امروز دیگر سکس مشکل کار ما نیست. درمورد فیلم کایات مشکل ما همان مشکل اساسی است‌که بآنهم قبلاً اشاره کرده‌ام – یعنی حمله و تجاوز باصول اخلاقی ودستکاری باروحیات انسانها – بعقیده من بزرگترین مشکل سینمای امروز.

شاید فیلم کایات و وقایع مربوط بآن باعث شود ما بسوی آزادیهای بیشتری به‌پیش برویم ولی بازهم من بعید میدانم بتوانم بآزادی کامل فیلم برسیم.

بحث ما درباره فیلم کایات بطور خلاصه برسر اینست‌که سینما دراستفاده ازوقایع روز برای تهیه فیلم تاکجا میتواند پیش برود – آیا فی‌المثل مانعی ندارد از

اوراقی که ازجیب نعش خونین برداشته میشود استفاده کرده فیلم تهیه نمود؟ مجله اکسپرس هم اخیراً باین موضوع اشاراتی کرده است.

حرمت افراد ولو آنکه جانی باشند لازم است حفظ شود.

استفاده ازوقایع روز برای تهیه فیلم یکی از ابتکارات جدید جهان سینماست و ما باید راهی پیدا بکنیم برای تلفیق آزادی آفرینش هنری واین اصل مسلم که هرفرد فرانسوی ازحمایت قانونی برخورداراست وحمایت قانونی زندگی شخصی وشخصیت خصوصی هرفردی‌را دربر میگیرد.

روی این اصل است که من نمیتوانم اجازه بدهم فیلمی تهیه شودکه یکی ازنتایج آن متهم‌کردن یك یا چند نفر واعلام جرم علیه آنها باشد. همچنین محال است بافیلمی موافقت بکنم‌که داستان آن ارتباط پیدا میکند بامحاکماتی‌که درجریان هستند و رأی قطعی درباره آن صادر نشده است. چطور میتوانیم موافقت بکنیم فیلمی روی پرده بیاید درباره فردی‌که درمحکمه برای نجات جان خود کوشش میکند؟

من برای شما فلسفه نمیبافم. من دارم درباره فیلم (کلودشابرول) حرف میزنیم. شابرول فیلمی دردست تهیه دارد درباره محاکمه (بورگانف) شما بخاطر دارید که بورگانف محکوم بمرگ شده بود - رأی صادره شکسته شد و قرار است بورگانف ازنو محاکمه بشود. آیا میتوان درباره چنین جریانی‌هم اکنون فیلمی بمعرض نمایش گذاشت؟ یکی ازدوستان حرف خوبی میزد - میگفت فرض کنیم میلیاردری مرتکب جنایت میشود. درثانی فرض میکنیم تحقیقات درباره جنایت هنوز بپایان نرسیده است‌که جانی باصرف پول هنگفت فیلمی تهیه کرده وبمعرض نمایش میگذاردکه جریان جنایت‌را بنحوی جلوه میدهدکه جانی ازهرگونه اتهامی مبری بنظر میرسد. آیا ممکن نیست چنین فیلمی‌ازطریق فشار افکار عمومی درهیئت منصفه تأثیر کرده باعث شود رأی له جانی صادر گردد؟ و آیا حتی تجسم چنین جریانی تکان دهنده نیست؟

اکسپرس - ولی جناب آقای رئیس شماکه خودتان بهتر میدانید فیلمهای کایات با آنکه مدتها قبل تهیه و نمایش داده شده و با آنکه فیلمهائی از لحاظ تجارتی موفق درباره حکم اعدام ودرباره دستگاه دادگستری ما بودند بااینحال در افکار عمومی تقریباً هیچ‌گونه تأثیری نداشتند.

پیئر سوده - صحیح است ولی این یك نمونه نمیتواند ماهیت مسئله‌ایراکه مطرح کردیم تغییر بدهد. درمورد آخرین فیلم کایات بنام «دود آنجائیست‌که آتش باشد» من معتقدم سوژه فیلم‌که براساس وقایع متفرقه روز تهیه شده است مارا درمقابل مشکل بزرگ حمله و تجاوز بحقوق افرادو دستکاری روحیه وخلقیات اشخاص قرار میدهد ودرباره این نوع فیلمها من نظر خودم‌را قبلاً بشما گفتم.

درملاقاتی‌که اخیراً باآقای کایات دست داد ایشان محبت‌کرده بمن تذکر دادندکه درباره رأیی‌که درمورد فیلم ایشان داده‌ام اعتراض ندارند. بااینحال بهتر است اگر تذکر بدهم چه عواملی باعث شد دکوپاژ فیلم‌ایشان را مطالبه بکنم - خاصه‌که اشتباهی ازطرف ما باعث شد منابع مالی تهیه فیلم ایشان مدتی دچار تردید بشوند.

داستان فیلم درباره انتخابات بسیار فشرده‌ای در شهرداری دور میزند. داستان طوری تنظیم شده‌که تماشاچی‌را یاد انتخابات شهرداری دریکی از نقاط حومه پاریس میاندازد - انتخاباتی فوق‌العاده فشرده‌که تلفات جانی هم دربر داشت. خلاصه داستان فیلم حاکی ازآن بودکه‌کارگری‌که مشغول چسباندن اعلانات انتخاباتی به‌دیوارهای شهر است بقتل میرسد - یکنفر ازمبارزین انتخاباتی ازپنجره به‌بیرون‌پرت میشود -کاندید مخالف برای آنکه خودرا ازانتخابات کنار بکشد تحت فشار قرار میگیرد باین معنی‌که عکسهائی تقلبی تهیه و باو اخطار میشود چنانچه کاندید بودن خودرا تکذیب‌نکند آبرویش ریخته خواهد شد.

باخواندن خلاصه داستانِ من باین نتیجه رسیدم‌که تکیه داستان فیلم روی بعضی ازوقایع گذشته نزدیك است - وقایعی‌که بدادگستری ارجاع شده وابداً مسلم نیست جریان خودرا کاملاً طی‌کرده و رأی نهائی صادر شده باشد. پس من تقاضا کردم برای همین یك مرتبه‌هم شده‌است دکوپاژ کامل فیلم دراختیارم قرارداده شود تا ببینم نظریه اولیه‌که ناشی ازمرور خلاصه داستان‌بوده صحیح هست یا نه.

مطالعه دکوپاژ بمن ثابت‌کردکه بطور خلاصه‌هدف بهره‌برداری ازوقایع متفرقه روز است‌که ضمن آن‌اعمال رذیله تشویق و مقام انسانی مورد تهدید قرار میگیرد.

درباره فیلم کایات من مفصلاً بحث کردم چون معتقدم اگر سینما میخواهد ازوقایع روز بنفع خود بهره‌برداری‌کند ما باید حدود وثغور این بهره‌برداری‌را مشخص و معین بداریم و اجازه ندهیم منافع تجاری برمنافع انسانی و اخلاقی غلبه کند.

اکسپرس - اما اگر درسال ۱۸۹۵ قرار میشد از واقعه(دریفوس)فیلمی تهیه بشود نظر شما چه‌میبود؟

پیئر سوده - تصمیم من بستگی میداشت بتاریخ دقیق تهیه فیلم. اگر تصمیم بتهیه فیلم موقعی گرفته میشدکه طرفداران ومخالفین دریفوس براحساسات خود غلبه کرده جریان امررا بدست منطق میسپردند ویابعبارت دیگر جنبه تاریخی واقعه جنبه سیاسی آنرا تحت‌الشعاع قرار میداد. محققاً باتهیه فیلم موافقت میکردم تاقدمی برداشته شود در راه شناساندن بهتر دنیای دریفوس‌وزمان دریفوس. اما اگر قبل ازفرونشستن احساسات حادمردم تهیه فیلم مطرح میشد مسلماً احتمال اینکه فیلم هم بربلاتکلیفی وهرج ومرج بیافزاید بسیار زیاد میبود.

درهرحال ما همین امروزهم باوقایعی نظیر واقعه دریفوس مواجه هستیم ومسئله فیلمبرداری ازچنین وقایعی مطرح است. مثلاً واقعه (دومینیسی) که فیلمی ازآن دردست تهیه است. البته من میدانم‌که انجمن ایالتی مربوطه باتهیه فیلم مخالف است. ولی چرا؟ پانزده سال ازوقوع حادثه میگذرد. قهرمانان داستان مرده‌اند یــا لااقل ما اصلاً نمیدانیم کجا هستند - دراینصورت چرا باتهیه فیلم آن مخالفت بکنیم؟ مگر تلویزیون ازحادثه پستچی لیون فیلم تهیه نکرده است؟ مگر ازمحاکمه (لاندرو) فیلم تهیه نشده است؟ بطور خلاصه من معتقد هستم سینما حق ندارد درزندگی خصوصی اشخاص دخالت بکند حتی درمورد قاتلین هم حفظ حرمت زندگی خصوصی آنها لازم‌الرعایه است چونکه حتی قاتلی‌که درمحکمه ازجان خود دفاع میکند - مادامیکه محکوم نشده است حقوقی دارد وحقوق او باید چون حقوق هرفرد دیگری محترم شمرده شود.

اکسپرس - من اعتــراف میکنم ماهرقدرهم آزادیخواه باشیم باید قبول بکنیم‌که اطفال ونوجوانان احتیاج دارند باینکه ازآنها درمقابل شکهای روحی احتمالی حمایت بشود. بااینحال دربعضی مواردکه هیئت نظارت محدودیت سنی قائل میشود ومثلاً فیلمی‌را برای کمتر از ۱۳ سال ممنوع میکند انسان ازخود سئوال میکند آیا محدودیت سنی حقیقتاً برای آنست‌که کمتر از ۱۳ سالها باشوك روحی مواجه نشوند یاآنکه صرفاً ملاحظات اخلاقی ازوع آنچه خشکه مقدسها هنوزهم بآن چسبیده‌اند باعث محدودیت سنی شده است؟

فی‌المثل علت اینکه «پدرخوانده» برای کمتر از ۱۳ سال ممنوع شده چیست درحالیکه فیلم بن هور بــرای همگی آزاد اعلام شد؟ اگر «پدرخوانده» صحنه‌های کشت و کشتار دارد بسیاری از صحنه‌های بن‌هور هم لااقل بهمان درجه زننده است. آیا علت حقیقی منع پدرخوانده این نبوده‌که دراین فیلم دزد و قاتل بعنوان انسان و حتی بعنوان پدر خانواده دیده میشوند؟ ویاعلت حقیقی آزادبودنِ بن‌هور این نبوده است‌که هدفهای تجاری درلابلای پوششهای مذهبی و اخلاقی عرضه شده است؟

پیئر سوده - من نمیدانم بچه زبان وچند باربگویم که‌کار نظارت برفیلم کاری حساس ودشوار است. ما قبول داریم‌که قضاوتهای ما همیشه یکسان نیست - ما قبول داریم‌که جایزالخطا هستیم.

و اما پاسخ سئوال اخیر شما. شما نباید ازعامل فاصله زمانی غافل باشید. کشت وکشتار فیلم بن‌هور (که‌من آنرا ندیده‌ام) و یاکشت‌وکشتارهائی متشابه درفیلمهای وسترن عکس‌العملی درتماشاچی بوجــود نمیآورد. درمورد بن‌هور واقعه‌ای‌که دوهزار سال پیش اتفاق‌افتاده ویاگفته میشودکه اتفاق افتاده‌است بتماشاچی امروز چه ارتباطی دارد؟ تماشاچی بین خودش و آن واقعه وجه مشترکی احساس نمیکند. درمورد فیلمهای وسترن داستان طوریست‌که تماشاچی‌را بیاد افسانه‌های کودکان میاندازد. درثانی دراین فیلمها کشت وکشتار بحدی زیاد است‌که منظره آن جنبه عادت‌را پیدا میکند وبجای آنکه تماشاچی‌را تحت تأثیر قرار بدهد بیشتر اورا بخنده وامیدارد خاصه کودکان‌راکه ازاین لحاظ حساسیت خاصی دارند.

اما درمورد فیلمی‌که بشما تلقین میکند خشونت آن در دور و بر خود شما صورت میگیرد درموردچنین فیلمی شما خشونت فیلم ودنیای خودتان احساس رابطه میکنید احساس وجه مشترك دارید.

من‌باب مثل واقعه خشونت‌آمیزدریکی ازخیابانهای پاریس اتفاق میافتد - شاید درخیابانی روی‌میدهدکه شما پس‌از ترك سینما بآن قدم میگذارید - خب آن خشونت درشما تأثیر میکند - شمارا بوحشت میاندازد - ... همان واقعه اگر درنیویورك رخ بدهد تأثیرش در ما فرانسویان کمتر است چه برسد به رم دوهزارسال قبل و یاکالیفرنیای ناشناس. درهرحال بهمین دلیل است‌که من میگویم باید بفیلمهائیکه زندگی خود مارا درنظرمان مجسم ومنعکس میکنند توجه بیشتری بشود.

و اما فیلم پدرخوانده. پدرخوانده فیلمی است‌که شاید زمان معاصررا مجسم نمیکندولی درهرحال‌اجتماعی رامعرفی میکندکه میگویداجتماع امروز ماست. ازطرف دیگر تعداد کشت وکشتار و ماهیت خشونت آن واقعاً زننده است. مثلاً صحنه غسل درپایان فیلم‌که ضمن آن جنایتکاران تصفیه‌حساب بسیار خونینی برپامیدارند و یاصحنه سرخونین اسب درتختخواب - این عوامل وجمع آنانست‌که بطرزی مؤثر نمایش داده میشودکه







باعث شده فیلم برای کمتر از ۱۳ سال ممنوع شود. و منهم بااین رأی موافق هستم.

اکسپرس – سئوال دیگری‌را بااجازه جنابعالی مطرح میکنم.
درسال ۱۹۷۰ طرحی آماده شده بودکه درطرز کار هیئت نظارت برفیلم تغییراتی داده شود. آقای وزیر فرهنگ و هنر باطرح اصلاحی موافقت فرموده بودند. ممکنست بفرمائید چه شدکه این طرح هیچگاه به هیئت دولت نرسید وبچه دلیل ؟

پیئر سوده – پاسخ باین سئوال اصولاً از صلاحیت من خارج‌است ومربوط‌میشود بآقای وزیر فرهنگ‌وهنر. بااینحال تاآنجاکه من اطلاع دارم تأخیر درارسال پیشنهادات اصلاحی بدوعلت بوده یکی تغییراتی درخود هیئت‌دولت‌ودیگر تردیدی‌که درباره برخی‌ازاصلاحاتیکه پیشنهاد شده بوده بعداً احساس شده است.

فی‌المثل پیشنهاد شده بود هیئت دیگر حق توقیف هیچ فیلمی‌را نداشته باشد. قرار بود اگر فیلم ایراد داشته باشد وبمعرض نمایش گذاشته شود برحسب دستور مدعی‌العموم مسئولین مربوطه تحت تعقیب قانونی قرار بگیرند وباصطلاح شما حروف والفاظ وکلمات قانون اساسی اجراء بشود. ضمناً شهرداریهاهم‌که اختیاردارند بنام حفظ نظم عمومی ازآنچه مخل نظم است جلوگیری کنند وبامحدودیتهائی قائل شوند.

خب این نظر ما بود – نظری‌که مورد تأیید دنیای سینما هم قرارگرفت و ما درصدد بودیم ترتیب اجرای آنرا بدهیم – ولی همانطورکه یادآور شدید جریان متوقف گردید. میدانید کی بودند آنهائی‌که عقب‌نشینی کردند و مانع شدند طرح جدید بموقع اجراء گذاشته شود؟ آنهائیکه ازما خواستند جریانرا متوقف بداریم تعداد زیادی ازهمه‌کسانی بودندکه دست اندرکار سینما هستند – آنها بودندکه گفتند طرح جدید عملی نیست – باعث خواهد شد دریك شهر دادستان بانمایش فیلمی موافقت کند ودرشهر همسایه دادستان نظر عکس بدهد – دریك شهر شهردار و دادستان همعقیده باشند و در شهری دیگر نظریاتی متضاد داشته باشند وخلاصه آنکه موضوع نمایش فیلم آنچنان دچار اختلال خواهد شدکه هیچ مرجعی وهیچ قدرتی توانائی آنرا نخواهد داشت دو باره آنرا تحت شرایط منطقی دربیاورد.

ناگفته نماند پیشنهادات اصلاحی‌که مادرنظرگرفته بودیم‌هم‌اکنون دربعضی ازکشورهای همسایه ما دردست اجراء است مثلاً در انگلستان وآلمان ولی نتایجی که گرفته شده‌است ابداً رضایتبخش نیست. درآلمان غربی حتی دولت خودرا ناچار دیده است قانون اساسی را نادیده گرفته نظارت برفیلم‌را همانطورکه سابق بوده مجدداً معمول بدارد تانمایش فیلم درسراسر خاك آلمان فدرال صورت وشکل واحدی بخود بگیرد. بطورخلاصه تحقیقات صاحبان سینماها باین نتیجه منجر شدکه نظارت برفیلم بشکلی‌که فعلاً معمول است تنها راه عملی آنست و تاکنون راه بهتری پیدا نشده‌که جانشین روش‌کنونی بشود.

سیاست وفیلم

اکسپرس – آیا شما تصور نمیفرمائید نظارت‌برفیلم ومشکلاتی‌که این نظارت بوجود میآورد باعث شود تهیه‌کنندگان فیلم و منابع مالی آنها خودشان تهیه فیلم را مشروط به‌قیودی بکنند که اثر فلج‌کننده لااقل در بعضی از زمینه‌ها داشته باشد ومثلاً تهیه فیلمهای سیاسی بخودی خود منتفی باشد؟

پیئر سوده – سئوالی است حساس وپاسخ بآن‌خارج ازصلاحیت من – چونکه اگر بخواهم بسئوال شماجواب بدهم باید بطورکلی محصول کار سازندگان فیلم فرانسه را مورد ارزشیابی قرار بدهم و ما درهیئت مطلقاً چنین کاری نمیکنیم. قضاوت ما درباره محصولی تمام شده ومشخص و معین است‌که آنرا تماشا کرده ودرباره آن اظهار نظر میکنیم. بااینحال اگر بخواهم جواب شمارا دریك جمله بدهم باید بگویم فیلم فرانسه ازلحاظ سیاسی بیطرف است (البته فیلمهائی هستندکه ازاین قاعده کلی مستثنی هستند چون «سوء قصد» وغیره).

نه برای اینکه از مشکلات نظارت برفیلم میترسد بلکه برای آنکه سازندگان فیلم فرانسه معتقد هستند تماشاچی فرانسه سینمارا محل بحث سیاسی وتحلیل وتجزیه تزهای سیاسی نمیداند.

صحیح یاغلط سازندگان فیلم فرانسه معتقد هستند سیاست درسینما تماشاچی فرانسوی‌را خسته میکند. فرانسوی بسینما میرود جریان ماجرائی‌را تماشا کند نه به‌بحثهای روحی‌گوش‌دهد – اومیخواهد بخندد وتفریح کند... بنابراین اگر فیلم فرانسوی سیاسی نیست اصولاً مربوط بسازندگان نیست بلکه مربوط میشود به‌تماشاچی... حال اگر شما گمان میکنید مشتری فیلم فرانسه باید تحت‌تربیت سیاسی‌قرارگیرد آن مسئله‌ایست‌که مربوط میشود بآتیه.

درهرحال ما ازبحث درباره تکالیف هیئت نظارت برفیلم خارج شدیم...

درخاتمه آنچه من آرزو میکنم (البته این فعلاً آرزوئی بیش نیست) عبارت ازاینست‌که هیئت نظارت برفیلم وسیله‌ای بشود برای تبادل نظر فکر واندیشه بین تماشاچیان و سازندگان فیلم – بوسیله مخصوصاً اخطار تماشاچی‌را ازمحتوای آنچه میخواهد ببیند مطلع و مستحضر بدارد – باآگاهی روزافزون ملت فرانسه کمك بکند وخلاصه وسایل لازم‌را دراختیار ملت فرانسه بگذارد تاملت توانائی‌آنرا پیدابکند درمقابل مخاطرات ناشیه ازآزادی قرار بگیرد.

اعضاء کمیسیون بازبینی فیلم فرانسه

رئیس – پیئرسوده

نمایندگان وزارتخانه‌های : امور فرهنگی – دادگستری – امور خارجه – کشور – دفاع ملی – آموزش وپرورش – جوانان و ورزش – بهداری.

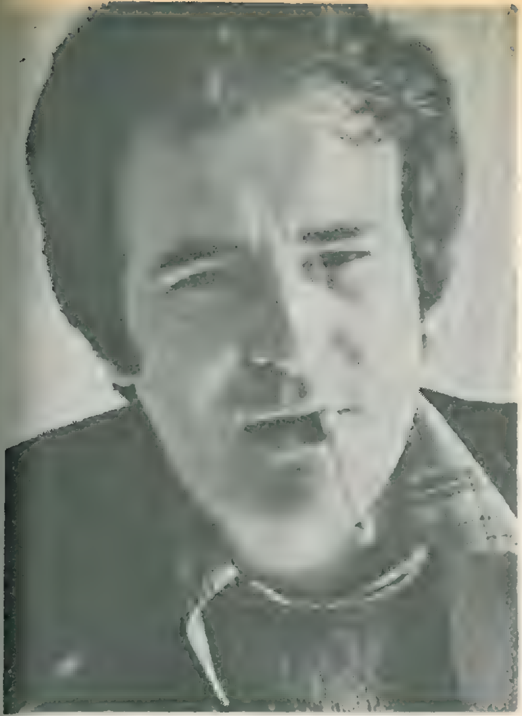
نمایندگان صنعت سینما – تهیه‌کنندگان – پخش کنندگان – صاحبان سینماها – تهیه‌کنندگان فیلم کوتاه – کارگردانان و منتقدین.

شخصیتهائی انتخاب شده ازمیان : جامعه‌شناسان روانشناسان – قضات – پزشکان ومتخصصین امور تربیتی.

نمایندگان : اتحادیه ملی جوامع خانوادگی – کمیته عالی‌جوانان واتحادیه شهرداران‌فرانسه

شخصیتهائی بعنوان مشاور

اعضاء این کمیسیون بمدت دو سال انتخاب میگردند.



باحتمال زیاد ، از اوائل سال ۱۹۷۳ تا این تاریخ ، برناردو برتولوچی مشهورترین وبحث‌انگیزترین کارگردان سینمابوده . فیلم«آخرین‌تانگو درپاریس» تمام سانسورچیان غیرحرفه‌ئی[1]، طرفداران حرفه‌ئی‌اخلاق، آدمهای با وجدان بدون حساسیت ، آدمهای بی‌وجدان حساس را به‌تحرك ، فعالیت و فکر واداشت وبرای فیلم موفقیتی عظیم ، همراه با اسکاندال وسروصدائی عظیم بهمراه آورد .

برناردو برتولوچی ، شانزدهم مارس ۱۹۴۰ در شهر «پارما (Parma)» ــ ایتالیا متولد شده . پدرش «آتیلو برتولوچی» یکی از بزرگترین شعرای ایتالیاست که هم‌اکنون در رم زندگی میکند . خود «برناردو برتولوچی» هم شاعر است ومجموعه اشعار او تحت عنوان «درجستجوی اسرار» برنده جایزه سالانه «ویارجو (Viareggio) » شده . برتولوچی باوجودآنکه بیشتر از سی‌وسه‌سال ازعمرش نمیگذرد ، معذالك فیلموگرافی نسبتاً مفصلی دارد . دوفیلم شانزده میلیمتری ساخته تحت عناوین « نقاله » و « مرگ یك خوك » . در سال ۱۹۶۱ کمك کارگردان «پیرپائولو پازولینی» بوده درفیلم «لات (Accattone) » . درسال ۱۹۶۲ اولین فیلمش را بنام «زن خشك (Commare Secca) » کارگردانی کرد که سوژه‌اش را پازولینی نوشته بود . دومین فیلمش را که «قبل‌از انقلاب (Prima Della Rivoluzione) » نام دارد در سال ۱۹۶٤ ساخت و بعد مابین سالهـای ۱۹۶۵ و ۱۹۶۶ سه فیلم برای تلویـزیون ایتالیا کارگردانـی کرد ، بنام « راه نفت (La via del petrolio) » و همانطورکه از اسم فیلم پیداست ، سری فیلمهای تلویزیونی بودند درباره نفت‌که درایران فیلمبرداری شده‌است . درسال ۱۹۶۷ اپیزودی بنام «عذاب (Agonia) » را در فیلمی بنام «عشق وخشم (Amore e Rabbia) » کارگردانی کرد . در سال ۱۹۶۸ در نگارش سناریوی فیلـم « داستان غرب (C'era una volta il West) » با «سرجولئونه» همکاری کرد وبعد سومین فیلمش را بنام «همبازی (Partner) »کارگردانی کرد . چهارمین فیلمش را در سال ۱۹۶۹ برای تلویزیون ایتالیا ساخت بنام «استراتژی عنکبوت (La strategia del ragno) » که در سینماها روی پرده آمد . درسال ۱۹۷۰ پنجمین فیلمش را بنام «دنباله‌رو (Il Conformista) » کارگردانی کرد که سال‌گذشته در حاشیه نخستین جشنواره جهانی فیلم تهـران بنمایش درآمد . و بعد در سال ۱۹۷۲ فیلم « آخرین تانگو در پاریس (Ultimo Tango a Parigi) » را درپاریس ساخت . هوشنگ بهارلو

«پلی‌بوی»در گفتگوئی با برناردوبر تولوچی

● بعد از آخرین تانگو در پاریس ، خیال داری چه فیلمی بسازی ؟

برناردو برتولوچی : نهصد[2] .

● چه نوع فیلمی است ؟

برتولوچی : فکر نمی‌کنی که خیلی زود است که راجع بفیلم آینده‌ام صحبت‌کنم ؟

● نه ، دلیلی نمی‌بینم ، چرا نمیخواهی صحبت کنـی ؟

برتولوچی : برای اینکه احساس میکنم هنوز از رقصیدن آخرین تانگو فارغ نشده‌ام .

● لابد مقصودت موفقیت فیلم است که هنوز ادامه دارد ، خوب ، پس راجع به موفقیت آخرین تانگو صحبت کنیم . فیلم تو آنچنان موفق بوده‌که تمام دنیا را تسخیر کرده و یا لااقل ــ برای آنکه دقیق‌تر گفته باشم ــ تمام دنیای غرب را ، مثلاً شوروی ، کـه «گراسیموف» کارگردان روس درمورد این فیلم گفته است : ما در شوروی هرنوع فیلمی نمی‌سازیم .

برتولوچی : ولی او فیلم را دیده و خیلی هم خوشش آمده .

●بله ، روسها در شوروی هـرنوع فیلمی را نمی‌سازند ولی در خارج از شوروی از هرنوع فیلمی خوششان می‌آید . . . خوب ، حالا از موفقیت آخرین تانگو صحبت کنیم .

برتولوچی : از کدام موفقیت ؟ از موفقیتی که در باجه‌های فروش بلیت سینما بدست‌آمده ؟ بااین وجود فیلم من چندین‌بار مورد حملات شدید قرارگرفته ویکبار هم کار را به‌دادگاه کشاندند و هرلحظه امکان دارد بهمان سرعتی که شما کلمه «فروش» را تلفظ می‌کنید ، فیلم را برای همیشه در ایتالیا توقیف کنند و سالهای سال ویا برای همیشه مدفونش سازند . مقصود ازموفقیت، همین موفقیت است ؟

● حق باتوست ، شاید هم زیاد از اندازه حق با توست . ولی میخواهم بدانم که تو واقعاً درباره موفقیت فیلم چطور فکر میکنی ؟ . . .

برتولوچی : اگر اجازه میدهی ، اول از محاکمه فیلم صحبت کنم .

● لابد از این محاکمه ناراحت شده‌ای ؟

برتولوچی: محاکمه‌ها همیشه ناراحت‌کننده هستند. برای اینکه ، انسان ناگهان احساس گناه میکنـد ، احساس میکند که مرتکب عمل بسیار ناپسندی شده . من فقط یك روز و آنهم روز اول در دادگاه شرکت کردم . هنگام ورود بجلسه دادگاه و در آغاز محاکمه حالت بسیارآرامی داشتم و از خودم خیلی مطمئن‌بودم . درحالیکه داشتم صحبت میکردم ناگهان رئیس دادگاه حرفم را قطع‌کرد وگفت : «ممکن است صحبت بعضی مسائل را به‌وکیل مدافع واگذارکنید؟» و من روز بعد بسوی آمریکا حرکت‌کردم . . . و در نیویورك وقتی عکس خودم را روی جلد یکی از مجلات ایتالیائی‌دیدم، خودم را گناهکار احساس‌کردم .

● چیزدیگری ازآن محاکمه بخاطر نمی‌آوری ؟

برتولوچی : کسانی را که مرا متهم کرده بودند ، بخاطر می‌آورم . چند نفر شاکی درآن دادگاه حضور داشتند که یکی از آنها از رم به‌شهر «بولونیا» آمده بودند . وقتیکه رئیس دادگاه از یکی از آنها پرسید : «شما به‌تنهائی بدیدن فیلم رفتید؟» . جواب داد : «نه ، متأسفانه ، باتفاق نامزدم فیلم را دیدم» . . . من نمیدانم، هرگز هم نخواهم فهمید که مردم از چه چیزی وحشت دارند . . .

● وحالا حاضری‌که راجع بموفقیت فیلم صحبت کنـی ؟

برتولوچی : باید بگویم که این فیلم اقلاً دونوع موفقیت بدست آورده . یکی موفقیت ایتالیائی و یکی موفقیت آمریکائی . در ایتالیا ، احساسی که مردم نسبت بفیلم من داشته‌اند بسیارمتفاوت بوده ، بعضی‌ها با بدبینی بفیلم نگاه کرده‌اند . بعضی دیگر ، با حسادت و بقیه هم با علاقه و فیلم را ستایش کردند . موفقیت درآمریکا چیز باشکوهی است . علتش اینست که مردم آمریکا بت‌پرست هستند و هنوز طرز تفکری باصطلاح قدیمی دارند و ازکسی که موفقیتی نصیبش شود ، خوششان می‌آید . ولی در ایتالیا قضیه برعکس است . موفقیت در ایتالیا برای انسان ایجاد دردسر میکند . انسان را آنتی‌پاتیك ومنفور میسازد ، همه او را با شك‌وتردید نگاه میکنند گوئی که زیرکاسه نیم‌کاسه‌ئی قرار دارد .

● حقیقت دارد که بعضی از بهترین دوستانت از فیلم تو خوششان نیامده ؟ مثلاً پازولینی .

برتولوچی : البته که حقیقت دارد : این مسئله‌ئی نیست که من آنرا از همه پنهان نگهدارم . پازولینی ،

---

۱ ــ مطابق قوانین ایتالیا ، سانسور هم وجود ندارد وهرفرد ایتالیائی‌حق دارد به‌نمایش‌فیلمی ازطریق شکایت رسمی به سازندگان فیلم اعتراض کند . مقصود برتولوچی از « سانسورچی غیرحرفه‌ئی » همین کسانی هستند که فیلم را بدادگاه می‌کشانند و احیاناً باکمك دادگاه صحنه‌هائی از فیلم را حذف می‌کنند .

۲ ــ مقصود از «نهصد» سالهای ۱۹۰۰ میلادی (قرن بیستم) است .



آخرین تانگو در پاریس



فیلم را بخاطر رابطه جنسی‌که میان دو پرسوناژ اول وجود دارد ، وحشتناك میداند . او مرا متهم‌کرد که بفرهنگ خیانت‌کرده‌ام . این حرفها ، این اظهارعقیده برای من بسیار با اهمیت . . .

● **با اهمیت ؟**

برتولوچی : بله بسیار با اهمیت بودکه پازولینی اینطور با من صحبت‌کرد . . . من کارم را بعنوان کارگردان با فیلمی شروع‌کردم بنام « زن خشك » که پازولینی سوژه‌اش را نوشته بود . پازولینی برای من همیشه حکم یك پدررا داشته . وقتی فیلم «آخرین‌تانگو» را دید ، شروع‌کرد به بدگوئی وانتقاد شدیدکردن ومن احساس‌کردم . . . چطور بگویم ؟ احساس آزادی‌کردم . . . . او هرچقدر بیشتر از فیلم انتقاد میکرد . ایراد میگرفت ، بیشتر به حالت پدر بودنش صدمه میزد ومن خودم را آزادتر احساس میکردم . . . پازولینی هم خودش متوجه این مسئله شده بود و برای ازبین بردن این حالت پدری ، بیشتر و با بی‌رحمی بفیلم حمله میکرد وکاملاً هم حق با او بود .

● **حق با او بودکه بفیلم حمله میکرد ؟**

برتولوچی : ما دونفر ، یعنی من و پازولینی با همدیگر خیلی فرق داریم . من همیشه به اوگفته‌ام ، او یك شاعر مرتجع است .

● **این یك قضاوت سیاسی است ؟**

برتولوچی : من به سیاست علاقه زیادی دارم وبعد ازگذراندن یك دوره بحرانی وسخت درحزب‌کمونیست ایتالیا نام‌نویسی‌کردم ولی حالا بهیچ‌وجه قصد ندارم که خطوط فرهنگی حزب را بدو قسمت‌کنم و حتی از آگاهی یافتن به مزایا و فوائد کلمه‌ئی‌که سایرین طور دیگری تعریفش میکنند و من ارتجاع تعریفش میکنم ، وحشتی ندارم . مثلاً این روزها به «گئوفردو پاریزه»[3] بخاطر عقایدی‌که اظهار داشته ، حمله میشود . فقط به این علت‌که عقاید او ، عقاید یك هنرمند قدیمی و عقب مانده است که شاید در اصل هم بسیار واقعی ، انسانی وصمیمی باشد . او برعلیه آنچه‌که امروز مرسوم است صحبت میکند ومن حرف اورا خیلی خوب درك میکنم و بخاطر همین است‌که با مخالفین او و همصدا نشدم . «گئوفردو پاریزه» از غریزه‌اش تبعیت میکند . یعنی درست مثل خود من . بنابراین منهم مانند او ، در فیلمم از تأثیرناپذیری صحبت میکنم . بهرحال ، برگردیم به صحبت قبلی‌مان . پازولینی یك شاعر مرتجع است وشاید هم باید بگویم یك شاعر مرتجع بزرگ . او از این نظر مرتجع است‌که فقط زمان‌گذشته برایش اهمیت دارد ودربارهٔ زمان‌گذشته فکر میکند . درحالیکه «آخرین‌تانگو درپاریس» من فیلمیست دربارهٔ زمان‌حال ، درباره عصر حاضر .

● **چرا درباره عصر حاضر ؟**

برتولوچی : علتش بسیار واضح است . آخرین تانگو فیلمیست درباره رابطه جنسی یك مرد و یك زن . و رابطه جنسی فقط درزمان حاضر است که زندگی واقعی خودش را میکند ، درحالیکه درزمان گذشته فقط خاطره‌ئی ازیك هیجان ، ازیك فرم ازیك نگاه ، ازیك رایحه ــ رایحه‌ای سکس بوده است . ولی حالا رابطه جنسی بستگی بسیار زیادی با زمان ما دارد . امروزهیچ‌کس‌جزئیات رابطهٔ جنسی‌اش را بیاد نمی‌آورد و خیلی زود بدست فراموشی سپرده میشود . . . رابطه جنسی فقط در لحظه‌ئی که با آن زندگی میکنیم وجود دارد . . . ولی مثل اینکه داشتیم از موفقیت صحبت میکردیم .

● **داشتیم از انواع موفقیت‌ها صحبت میکردیم . از موفقیت ایتالیائی صحبت کردی . حالا از موفقیت آمریکائی حرف بزن .**

برتولوچی : آمریکائی‌ها شیفته موفقیت هستند . موفقیت آمریکائی از بعضی جهات انسان را دچار یأس و ناامیدی میسازد . این احساس را میدهدکه موفقیت‌ها غیرواقعی هستند و ارزش و اعتبارهائی کـه بهمراه می‌آورد قلابی وتو خالی بنظر می‌رسند . ازطرف دیگر موفقیت درآمریکا سرچشمه فناناپذیریست از لـذت و تفریح . . .

● **چه نوع تفریحی ؟**

برتولوچی : یك مثل برایت می‌آورم . . موفقیت درآمریکا هنوز ریتم ، ضرب وطراحی رقص فیلمهای فردآستر و جینجر راجرز را دارد . نمیدانم ، این فیلمها را بیاد می‌آوری ؟ . . . وقتی برای فیلم «آخرین‌تانگو» به نیویورك رفتم در هتل « شری ــ ندرلند » اقامت داشتم که درخیابان پنجم ، مقابل سنترال پارك قرار دارد . یك « سوئیت » دراختیار من گذاشته بودندکه تمام‌در و دیوار آنرا سفید رنگ‌کرده بودند ، درست مثل‌فضا ومحیط فیلمهای«فردآستر» و«جینجر راجرز» . تنها چیزی‌که کم داشت رقص «استپ» بودکه درمورد این‌کمبود هم تردید دارم . . . یك روز خبرنگاری ازطرف یك روزنامه زنانه بنام "Women's Wear Daily" ــ که تنها روزنامه زنانه دنیاست ــ برای مصاحبه پیش من آمد واز من پرسید : «شما موفقیتان را چطور توجیه میکنید» ومن به او گفتم : «ببینید ، من وقتی برای معرفی فیلم ، «قبل ازانقلاب» به آمریکا سفرکردم ، در هتل «سالیسبوری» اقامت داشتم که شبی پانزده دلارمی‌پرداختم . وقتی‌برای معرفی‌فیلم «همبازی» به اینجا آمدم درهتل «وارویك» بودم ، که شبی ۳۰ دلار میدادم . وقتی برای معرفی «دنباله‌رو» به اینجا آمدم ، در هتل «آلگون‌کوئین» اقامت داشتم وشبی ۴۰ دلار می‌پرداختم . وحالا هم برای معرفی فیلم «آخرین‌تانگو» به آمریکا سفرکرده‌ام و در هتل « شری ــ ندرلند » هستم . وبرای هرشب اقامت پول زیادتری می‌پردازم که دقیقاً مقدارش را نمیدانم ، زیراکه من این پول را نمی‌پردازم . حالا برای معرفی فیلم بعدی درکجا و در کدام هتل اقامت خواهم داشت ، خدا میداند . . . موفقیتم را ازطریق « آنشنه » هتل‌ها برای آن خبرنگار تشریح‌کردم . هرگونه تصویری‌که من از نیویورك دارم ، تصویریست سینمائی ــ کار دیگری هم نمیتوانم بکنم . ساعت ۱۰ صبح روز بعد ، هنگامیکه مشغول صرف صبحانه بودم یك نامه اکسپرس برایم رسیدکه متن آن کم وبیش ازاینقرار بود : «آقای برتولوچی عزیز . امروز صبح با علاقه وتوجه فراوانی مصاحبه شما را در روزنامه "Women's Wear Daily" مطالعه‌کردم . من مطمئن هستم که در سفر بعدی که برای معرفی فیلم آینده‌تان به شهر ما خواهید آمد حتماً در«کارلیل‌هتل» که بهترین هتل شهر است اقامت خواهید کرد . امضا : مدیر کارلیل هتل . یك چنین اتفاقی فقط درنیویورك برای شما رخ میدهد .

● **بله ، ممکن‌است . . . ولی با درنظر گرفتن موفقیت فیلم «آخرین تانگو» یك چنین اتفاقی مثلاً درمیلان هم میتواند رخ دهد . . .**

برتولوچی : بهرصورت . بعد از آن مصاحبه ، فقط آن یك نامه را دریافت نکردم . تلفن‌های زیادی هم بمن کردند .

● **چه تلفن‌هائی ؟**

برتولوچی : فحش میدادند . تلفن میکردند و فحش و بدوبیراه میگفتند .

● **تلفن‌های توهین‌آمیز ؟**

برتولوچی : فقط توهین نمیکردند . . . بجز یکی دوتلفن اکثر آنها حرفهای وقیحانه میزدند . . . اکثر کسانی‌که تلفن میکردند ، مرد بودند . تقریباً همه آنها مرد بودند . با صداهای عصبی ، دو رگه و خشمگین پیشنهادات وقیحانه‌ئی بمن میکردند . . . مسئولین کمپانی «یونایتد آرتیستز» دلشان نمیخواست که من به تلفن‌ها جواب گویم . ولی چطور می‌توانستم اینکاررا نکنم . بالاخره ، فیلم را من ساخته بودم . . . مثلاً بمن تلفن میکردند و میگفتند : «من حالا درکابین تلفن شروع میکنم به‌استمناء . تو هم همینکار را بکن ودوتائی با همدیگر استمناء کنیم» . . . موفقیت طبیعتاً یك چنین چیزهائی را هم بهمراه می‌آورد .

● **فقط مردها یك چنین کارهائی‌را میکردند ؟... مثل اینکه حق با آن خانم طرفدار نهضت آزادی زنان است کـه در ایتالیا گفته بودکه فیلم تو یك فیلم هموسکسوآل است .**

برتولوچی : من گفتم کـه بیشتر مردها به هتل «شری ــ ندرلند» تلفن میکردند ولی تصور نمی‌کنم‌که فقط مردها بدیدن فیلم «آخرین تانگو» رفته‌اند .

● **حتی برعکس . تو آن خانمهای سی و چهل ساله را دیده‌ئی‌که برای خریدن بلیت جلوی سینما صف کشیده بودند وچطور همدیگر را فشار میدادنـد ، سروصدا براه می‌انداختند و میخواستند بهرنحوی که شده برای دیدن فیلم وارد سالن سینما بشوند ؟ . . .**

برتولوچی : در ایتالیا خیر ولی در نیویورك صف‌های بسیار طویل و منظمی بسته بودند که برای

۳ ــ یکی ازنویسندگان معاصر ایتالیائی .

دوماه بعد بلیت رزرو کنند . راستی ، صحبت از بلیت شد . من درمورد قیمت بلیت فیلم درنیویورك بامسئولین کمپانی پخش‌کننده ، یعنی «یونایتد آرتیستز» اختلاف نظر داشتم . من میگفتم ۵ دلار برای خریدن یك بلیت خیلی گران است .

● این‌قیمت بلیتی نیست‌که برای دیدن فیلم‌های «پورنوگرافیك» تعیین‌شده ؟

برتولوچی : تو فکر میکنی که «آخرین تانگو» یك فیلم «پورنوگرافیك» است ؟ من برای قیمت بلیت‌ها شدیداً به «یونایتد آرتیستز» اعتراض‌کردم . آنها در جوابم گفتند که «شما ، بهتر است بفکر فیلم ساختن خودتان باشید . ما بهشما اطمینان کردیم که کارگردانی این فیلم را بهشما محول کردیم . حالا شما هم بهتر است که بما اطمینان کنید» . با این جواب من دیگر ساکت شدم . این حقیقت داردکه آنها بمن اطمینان‌کردند . یعنی درست برعکس آدمهای کمپانی پارامونت .

● «آخرین‌تانگو» را میبایستی‌کمپانی پارامونت تهیه کند ؟

برتولوچی : اتفاقاً پارامونت مدتی‌هم فیلم را تهیه کرد . ولی بعد به‌وحشت افتاد . این اتفاق در اوائل کار رخ داد. یعنی در زمانی‌که هنوز نمیدانستم فیلم را درکجا باید فیلمبرداری‌کنم .

● خواهش میکنم حقیقت را بگو . حرفهای زیادی در مورد سوژه این فیلم زده شده ، این سوژه را برای چه‌کسی نوشته‌ئی و یا این سناریو را برای چه‌کسی نوشته‌ئی ؟ این حقیقت نداردکه آخرین تانگو را برای یك شخص بخصوص نوشته‌ئی وتو این فیلم را به او هدیه کرده‌ئی ؟

برتولوچی : تمام اینها ، حرف مفت است . نه ، نه . برای من نوشتن سوژه یا سناریوی فیلمی ، لذت بزرگی بهمراه دارد . وقتی کار نوشتن را آغاز میکنم باید بهرنحوی که شده کارم را به‌آخر برسانم و وقتی کار را به‌آخررساندم ، آنوقت شروع میکنم به‌فکرکردن درباره انتخاب بازیکنان فیلم . برای ایفای رل اول فیلم «آخرین تانگو» به « ژان‌لوئی ترن‌تینیان » فکر کرده بودم و برای زن فیلم هم به «ساندا» ، یعنی به هنرپیشگانی که با آنها قبلاً در فیلم «دنباله‌رو» کار کرده بودم .

● خوب ، پس چطور شد که از آنها در فیلمت استفاده نکردی ؟

برتولوچی : «ژان‌لوئی‌ـ ترن‌تینیان» گرفتار بود و دو قرارداد برای بازی در دو فیلم امضاء کرده بود . «ساندا»هم بلافاصله بعدازخواندن سناریوی‌فیلم «آخرین تانگو» حامله شد .

● سناریوی فیلم چقدر مؤثر وکاری بوده ! . . .

برتولوچی : بعد ، سناریو را به «کاترین‌دونوو» دادم ، اوهم حامله شد وبعد به «ژان‌پل بلموندو» دادم .

● او هم حامله شد ؟ !

برتولوچی : سناریو را به «آلن‌دلون» هم دادم .

● او هم بهمان سرنوشت دچار شد ؟

برتولوچی : با هرکدام از این سه آکتور ، یعنی ترن تینیان ، بلموندو و دلون ، فیلم سه‌نوع مختلف ازکار بیرون می‌آمد . **آلن‌دلون از سناریوی فیلم** خوشش آمده بود و میخواست درفیلم بازی کند و من میخواستم ترتیب کارهای بعدی را بدهم . آلن دلون همیشه در جستجوی امکاناتی است که بتواند کارهای بهتری ارائه دهد . ولی بعد ، بمن گفت که میخواهد تهیه‌کننده فیلم هم باشد . دراینجا بود که من از او خداحافظی کردم وگفتم بهتر است بصورت دوست باقی بمانیم . بعقیده من‌کار غیرممکنی است‌که هنرپیشه اول **فیلم تهیه‌کننده فیلم هم باشد . . .**

● وبعد نوبت مارلون براندو شد ؟

برتولوچی : اولین باری که شخصی نام براندو را بر زبان آورد موقعی بود که با « آلبرتوگریمالدی » تهیه‌کننده فیلم درمیدان « ناوونا (Navona) » در کافه‌ئی نشسته بودیم . بلافاصله به « کالیفرنیا » تلفن کردیم و براندو سه روز بعد به‌پاریس سفرکرد . او تازه ازبازی درفیلم «پدرخوانده» فراغت پیداکرده بود . بطرز وحشتناکی چاق و خپله شده بود . میگفت : این کارکنان ایتالیائی ــ آمریکائی فیلم « پدرخوانده » هرروز ، بوقت نهار ، در محل فیلمبرداری اسپاگتی میخوردند و منهم در مقابل این غذا جرئتم را از دست میدهم و نمی‌توانم جلوی خودم را بگیرم. . . بهرحال ، براندو قبل‌از هرچیز وآغاز هرگونه مذاکره‌ئی تقاضای دیدن فیلم «دنباله‌رو» را کرد . فیلم را دید وبعد گفت که یکی از دوستانش که یك دختر چینی است به او توصیه کرده است که پیشنهاد مرا قبول کند . براندو برای این دوست چینی‌اش احترام و اعتبار زیادی قائل بود . این دختر چینی هشت بار بدیدن فیلم «دنباله‌رو» رفته بود . . . بعد ، براندو به آمریکا مراجعت کرد و بمن اطمینان داد که راجع ببازی در فیلم من فکر خواهد کـرد . و من در عوض احتیاجی بفکرکردن نداشتم . از همان طرز دست دادنش ؛ از نگاه‌کردنش واز ۵ دقیقه صحبت با او فهمیدم که او مرد ایده‌آل من است .

● دچار احساس خاصی نشدی کـه آن خانم طرفدار نهضت آزادی زنان به‌آن اشاره‌کرده ؟

برتولوچی : ترن‌تینیان ، بلمونـدو و دلون آکتورهای بسیار خوبی هستند ولی با هیچ‌کدام آنها نمی‌توانستم به نتایجی‌که ازکارکردن با مارلون براندو دست یافتم ، برسم .

● واقعاً هم کارها با مارلون براندو بخوبی وخوشی انجام گرفت ؟ آلبرتو گریمالدی ، تهیه‌کننده فیلم درزمان‌تهیه فیلم« شعله‌های‌آتش (Quemada) » بکارگردانی «جیلوپونته‌کوروو» بخاطر اخلاق‌وکارهای براندو دچارگرفتاریهای فراوانی شده بود .

برتولوچی : اتفاقاً ، خود براندو هم دراین مورد صحبت‌کرد . دوماه بعد از اولین ملاقاتمان من ، برای دیدار مجدد او به‌کالیفرنیا رفتم وپانزده روز میهمانش بودم وهمینطورکه داشتیم راجع بفیلم صحبت میکردیم، براندو ، ناگهـان حرفم را قطع کرد وگفت راستی تهیه‌کننده فیلم «گریمالدی» است؟ وقتی پاسخ مثبت به او دادم . گفت : "Grimathi Crazy" (دیوانه)» ، وبعد راجع به اینکه چطور بخاطر اختلافهایش با «جیلو پونته‌کوروو» باعث شده که «گریمالدی» متضرر شود صحبت‌کرد . مارلون براندو عقیده داشت‌که گریمالدی قاعدتاً باید آدم دیوانه‌ئی باشد که حاضر شده مجدداً با او کارکند . . .

● بهرحال ، حق با گریمالدی بوده .

برتولوچی : مارلون‌براندو هم حق‌داشته . درمدت پانزده روزیکه من درخـانه‌اش میهمان او بودم ــ همانطوریکه گفتم ــ راجع بفیلم صحبت نمیکردیم ، بلکه سعی میکردیم‌که با صحبت‌کردن همدیگر را بهتر وبیشتر بشناسیم ومن هرچقدر بیشتر اورا میشناختم ، بیشتر در او پرسوناژ فیلم «آخرین تانگو» را میدیدم . . . از او پرسیدم : «حالا حاضر به انجام هرکاری هستی ؟» درجوابم‌گفت : « بله ، حاضرم ، یا این فیلم را بازی میکنم ، یا بازی نمیکنم . . . » .

● خلاصه ، او آکتور ایده‌آلی بـرای فیلم «آخرین تانگو» بود ؟

برتولوچی : آکتور ایده‌آل نیست ، مرد ایده‌آل است . او مردیست‌که . . .

● یك لحظه خواهش میکنم اجازه بده . حالا که صحبتمان به اینجا رسید ، میخواهم یك سئوال‌کنم . . . تا قبل از فیلم آخرین تانگو پرسوناژ فیلمهایت همگی پسر و یا مردان جوانی بودند . ولی در آخرین تانگو پرسوناژ اول فیلم یك مـرد پخته و جا افتاده است . چرا ؟

برتولوچی : آدم نمیتواند برای همیشه دریك سن بخصوص ثابت بماند . همه ما محکوم هستیم‌که راهمان را بسوی پختگی ادامه دهیم . این چیزیست‌که بناچار باید قبولش‌کنیم . ولی درآخرین تانگو این مسئله بصورت یك چیز قطعی ونهائی ارائه داده نمیشود . هنوز مبارزه وتضادی میان «ژان» دختر جوان و «پل» مرد پخته وجاافتاده ، وجود دارد . این یك مسئله «اودیپ»ی است . این قضیه اتفاقی نیست که وقتی « پل » درست درهمان لحظه کلاه « کپی (Kepi) » پدر دختر را بسر می‌گذارد ، ژان بطرف او تیر شلیك میکند .

● در این مورد شکی نیست که فیلم یك مسئله «اودیپ»ی را مطرح می‌کند و همینطور پرسوناژ نسل جوان که با پدر و استاد روحانی مورد مقایسه قـرار میگیرد . درست مثل همه فیلمهایت . . .

برتولوچی : بله ، ولی با این اختلاف کـه در «آخرین تانگو» میان این‌دو ، یك حالت عصبی وخشن وجود دارد که این خودش قدمی است بجلو . «پل» حالت پدرانه خودش را دارد . برای اینکه وقتی عمل لواط را با ژان انجام میدهد . . .

● حالت پدرانه‌اش به اوج می‌رسد ؟ . . .

برتولوچی : وقتی عمل لواط را با ژان انجام میدهد . به او درسی درباره خانواده میدهد . این عمل درواقع یك عمل لواط آموزشی است . یك روانکاوی وحشیانه . . .

● چه روزی به روانکاو مراجعه خواهی‌کرد ، برتولوچی ؟

برتولوچی : فردا صبح . مگر نشنیدی‌که داشتم با تلفن برای فردا صبح از او وقت ملاقات میگرفتم ؟



● اینکار را بطورمرتب انجام میدهی ؟

برتولوچی : فقط وقتی‌که کار نمی‌کنم . . . بطور دقیق‌تر ، فقط وقتیکه فیلمبرداری نمیکنم . ولی بهتر است‌که راجع بخودم و مسائل روانی صحبت نکنیم . . .

● چرا صحبت نکنیم ؟ . . .

برتولوچی : برای اینکه آنوقت « ماریا پائولا » حق خواهد داشت بمن اعتراض کند . ماریا پائولا زنی است که قبل‌از شروع فیلم آخرین تانگو با من بود و بعد از اتمام فیلم دیگر حاضر نشد ، با من باشد . . . او بود که مرا وادار کرد که خودم را به‌روانکاو نشان دهم . فکرمیکنم کار درستی نباشد که اینقدر راجع به‌او صحبت کنم . ماریا پائولا حق دارد . من نمیتوانم مثل پیرپائولو رفتارکنم . . .

● مگر پازولینی چکار میکند ؟ . . .

برتولوچی : پیـر پائولو کم‌وبیش یك چنـین چیزهائی بمن گفت : «چرا پیش روانکاو می‌روی . من فروید خوانده‌ام وحالا می‌توانم خودم را از نظر روانی تجزیه وتحلیل‌کنم» .

● درباره اینکه «پل» چطور عمل لواط را با ژان انجام داد صحبت میکردی وگفتی که این یك عمل لواط آموزشی بود .

برتولوچی : اختلافی که این فیلم من با سایـر فیلمهایم دارد اینست‌که در فیلمهای قبلی‌ام آدمهـای بالغ ازطریق جوانان نشان داده میشد ، درحالیکه در آخرین تانگو پرسوناژ «پل» قادر است موجودیت خودرا به‌تنهائی بیان و مورد تجزیه وتحلیل قرار دهد . یعنی درست برعکس‌استادان فیلم«قبل‌ازانقلاب» و«دنباله‌رو» که موجودیت و هستی آنها صرفاً یك وسیله بود .



● داشتی میگفتی که پرسوناژ اول فیلم آخرین تانگو مردیست‌که . . .

برتولوچی : پرسوناژ اول فیلم مردیست که بمرحله پختگی رسیده وجاافتاده است . . . او یك مرد آمریکائی از اصل بریده است . . .

● آمریکا ، جوانی از دست رفته اوست . درست مانند بسیاری از آمریکائی‌ها و اروپائی‌های دیگر هم‌سن وسال او . . . مسئله آمریکائی‌بودن پرسوناژ اول فیلم تو ، طبیعتاً برای انسان تداعی‌کننده پرسوناژهای ادبی آمریکاست : هنری میلر ، اسکات فیتزجرالد ، ارنست همینگوی، یعنی‌تمام‌آمریکائی‌های مقیم پاریس درسالهای ۱۹۳۰ . . .

برتولوچی : ونه تنها اینهائی که نام بردی . . . پرسوناژ من دروسط راهی قرار دارد ، مابین هنری‌میلر و « نورمن می‌لر (Norman Mailer) » ــ نورمن می‌لر ، حتی در اروپا هم زندگی نکرده است ــ و من دقیقاً بهمین علت از اینکه بعضی از منتقدین ببافت ادبی دیالوگ فیلم توجهی نکرده‌اند ، سیار متعجب شدم . بدون تردید این منتقدین نسبت به‌ادبیات آمریکائـی



بی‌اطلاع هستند . اعتراف میکنم ، که تصور میکردم یك اثر بسیار ظریف ساخته‌ام و از نقطه‌نظر محتوی کار تازه‌ئی انجام داده‌ام . دیالوگ فیلم ، ازطریق کلمات و جملاتی که بکارگرفته شده با وضعیت زمان حال‌کاملاً انطباق دارد . شاید دیالوگ فیلم من زیاد از اندازه ادبی باشد ولی چیزهائی وجود دارد که نمیتوان نادیده گرفت مخصوصاً در مورد پرسوناژ اول فیلم . پرسوناژ «پل» از همان آغاز فیلم حامل اسرار ورازهائی است که این امکان را برای آکتور فیلم بوجود می‌آورد که بتواند به‌اصلیت خودش دست‌یابد . . . مارلون براندو در این فیلم رلش را بازی نکرده ، بلکه رل خودش را بازی کرده . . .

● پس بهمین دلیل بود که تو صحبت از مرد ایده‌آل میکردی ؟

برتولوچی : آخرین فیلم واقعاً آزادی است و از هیچ استاد یا مکتب دقیقی هم تأثیر نگرفته است . . . من خیلی زود توانستم با براندو بتوافق برسم ، برای اینکه احساس کردم که او شیفته این آزادی شده و از نوع طرز کاری که اختیار کرده بودم خیلی خوشش می‌آمد . وتصور می‌کنم این اولین‌باری بود که براندو اینطور در فیلمی کار میکرد . براندو در مکتب خودش یادگرفته بود که مثلاً چطور خودش را یك میمون

بالا : براندو و اشنایدر

پائین : برتولوچی

عکس ستون سوم : براندو و برتولوچی

صفحه مقابل : ماریا اشنایدر

احساس کند و یا در جلد یك مار برود وخودش را مار احساس کند . استانیسلاوسکی به‌آکتورها یاد میداد که چطور حالت یك درخت را بگیرند و بصورت درخت درآیند .

● پس ، «اسنوپی (Snoopy) » هم باید درمکتب استانیسلاوسکی درس خوانده باشد . . .

برتولوچی : اسنوپی ؟ . . .

● «اسنوپی» قهرمان داستانهای مصور «شولتز» است . خیلی عذرمیخواهم برتولوچی ، داشتی از براندو و استانیسلاوسکی صحبت میکردی . . .

برتولوچی : در آخرین تانگو ، دقیقاً در جهت مخالف مکتب استانیسلاوسکی عمل کردیم . درست مانند سایر فیلمهایم . . . بهمین‌جهت براندو دراین فیلم نهایت همکاری را با من‌کرد . اصولاً آخرین تانگو فیلمی بود که تمام کسانی که با من در ساختن فیلم کار میکردند نهایت همکاری را با من بعمل آوردند . از بازیکنان فیلم گرفته تا سایر افراد گروه فنی .

● صحبت از براندو و بداهه‌سازی آخرین تانگو میکردیم . . . آیا واقعاً به‌او اجازه دادی که هرکاری دلش میخواهد جلوی دوربین انجام دهد ؟

برتولوچی : گوش‌کن ، بداهه‌سازی مفهومش این نیست که بگوئیم : «بروید جلوی دوربین و هرکاری که دلتان میخواهد انجام دهید» . بداهه‌سازی نگارش سناریوی بسیار دقیق وقطعی است . بهمین دنیل سینمای من ، بسیار حساب شده است ، اول تمام جوانب کار را دقیقاً مورد مطالعه قرار میدهم ، بعد بااستفاده از استیل "Cinéma Vérité" سناریو را بفیلم برمیگردانم . مثلاً در قسمتی از فیلم ــ برای آنکه بازهم از براندو صحبت‌کرده‌باشم ــ اومیبایستی‌داستان زندگی‌کودکی‌اش را تعریف کند . دراینجا براندو واقعاً زندگی دوران کودکیش را تعریف کرد ، یعنی شروع‌کرد بصحبت از زمان کودکی و زندگیش در مزرعه‌ئی که در «نبراسکا» واقع شده بود . جنبه‌های ادبی دیالوگ قبلاً در سناریو وجود داشت و براندو این‌دیالوگ ادبی را بسیار راحت و طبیعی ، مانند آدمی که از ادبیات چیزی نمیداند ولی عمیقاً آمریکائی‌است ، برزبان آورد .

● مثل یك قهرمان واقعی آمریکائی ؟

برتولوچی : براندو ، ابداً آدم روشنفکری نیست، بلکه آدم بسیار باهوشی است . . .

● از براندو بدگوئی میکنی . فکر نمی‌کنی که حق با آن خانم طرفدار نهضت آزادی زنان ایتالیا باشد ؟

برتولوچی : مفهوم این حرف چیست که فیلم آخرین تانگو یك فیلم «هموسکوآل» است ؟ . . . حرف این خانم طرفدار نهضت آزادی زنان ایتالیا که اسمشان را بخاطر نمی‌آورم یك نوع دفاع و حمایت از جامعه زنان ایتالیاست که خودشان رأساً داوطلب شده‌اند که از خودشان دفاع کنند و فکر نمی‌کنم که کسی یك‌چنین کاری از آنها خواسته باشد .

● خوب ، اول مارلون براندو را برای بازی در فیلم پیدا کردی و بعد «ماریا اشنایدر» را برای بازی رل «ژان» . ممکن‌است بگوئی که او را درکجا پیدا کردی ؟

برتولوچی : در اتاق هتل‌ام در پاریس .

● وبعد . . . .

برتولوچی : داوطلبان بازی در فیلم به‌اتاق هتل من در پاریس می‌آمدند . وقتی نوبت به «ماریا اشنایدر» رسید ، دیگر کسی را نپذیرفتم . پیدا کردنش برای من یك معجزه بود . او واقعی‌ترین آدمی است که وجود دارد . . . آکتورهائی بزرگ وآکتورهای بسیاربزرگی وجود دارند ، حتی آکتوری مانند مارلون براندو که در بعضی از لحظات شخصیت قلابی و باسمه‌ئی پیدا می‌کنند و اصالتشان را از دست میدهند ولی « ماریا اشنایدر» هرگز . . .

● پس ، او بیشتر خودش است تا یك هنرپیشه و بازیگر و بنابراین باید بگوئیم که او یك بازیگر ایده‌آل نیست . . . یك دختر ایده‌آل است . . .

برتولوچی : او بدون تردید در زندگی واقعی با پدرش هم اختلاف و گرفتاریهائی داشته .

● نمیخواهم کــه وارد مسائل روانکاوی و روانشناسی بشوم . . . ولـی مثل اینکه این قضیــه «اودیپ»ی ، کماکان مسئله توست . .

برتولوچی : مسئله ماست . . . به مارلون براندو هم گفتم : «پدال اودیپ را فشار بده . . . » و او هم بدون اینکه به مرحله «زنا بامحارم (Incest) » برسد اینکار را انجام داد . . . ماریا اشنایدر بهنگام کار ، به من احساس یك نوع امنیت می‌بخشید . او بود که براندو را کمی عوض‌کرد . ریتم دیالوگ را از براندو میگرفت و در عوض طوری بازی میکرد که باعث میشد مارلون براندو کاملاً «آکتورز ــ استودیو» را از یاد میبرد .

● میدانی که مردم چه میگویند ؟

برتولوچی : مردم خیلی حرفها میگویند . . .

● میگویند که ماریا اشنایدر و تو شبیه یکدیگر هستید . . .

برتولوچی : چی‌گفتی ؟ . . .

● از نظر قیافه ، حالت و طرز خندیدن . . .

برتولوچی : مردم واقعاً ، خیلی حرف می‌زنند . مگر نه ؟ . . .

● حالاکه با این سئوالهای متوسط ویااحمقانه ــ که باندازه کافی هم تابحال مطرح کرده‌ام ــ حرفهایمان به‌اینجا کشانده شد ، اجازه بده بپرسم دورترین خاطره زندگی تو چیست ؟

برتولوچی : سه ساله بودم ، به‌کوهستان رفته بودم و داشتم به‌تنهائی باخودم بازی میکردم . ناگهان صدای آواز دلنشینی را شنیدم که آهنگ‌دار وملودیك بود . سرم را بالا آوردم و دیدم که این آواز را مردان بسیار زیبا وموطلائی میخوانندکه گوئی مانند درختان‌کوچك و سبز روی دامنه کوه نشانده شده‌اند . در وهله اول اینطور بنظرم رسید که همه آنها مردان بزرگی هستند ولی بعد متوجه شد که همه آنها پسرهــای پانزده ، شانزده ساله هستند . پسران و «جوانان طرفدار هیتلر» فوراً بطرف خانه دویدم و پرسیدم آنها چه‌کسانی هستند. بمن گفتند که آنها کسانی هستند که با جنگ بازی میکنند . درحالیکه خود آنها جنگ بودند .

● این اتفاق درکجا رخ داد ؟

برتولوچی : در کوهستانی که در نزدیکی‌هــای



«پارما» قرار دارد . من سی‌وسه‌سال پیش درشهر«پارما» متولد شده‌ام . در خانه‌ئی که روی یك تپه قرار داشت . یعنی در منطقه‌ئی که همیشه مرا بیاد جنوب می‌انداخت. فیلم "Alleluja" کینگ ویدور را بخاطر می‌آوری ؟ وقتی من این فیلم را در سینه‌کلوب دیدم بیاد خانه‌مان افتادم که همان افق و همان نور را داشت . . . دراین خانه بزرگ همه با هم زندگی میکردیم . من و مادرم که نیمه اتریشی و نیمه استرالیائی است و درسیدنی متولد شده . برادر کوچکم ، پدرم مادر بزرگ و پدر بزرگم . فامیل پدرم از اهالی دهات کوهستان «پارما» بودند . پدر بزرگم کارش تجارت اسب بود . اسبها را میخرید و بعد برای فروش آنها را به مجارستان می‌برد. او برای اینکه با مادر بزرگم ازدواج کند او را از خانه‌اش میدزدد و با اسب فرار میکنند . اینها چیزهائی بود که پدرم برایم تعریف میکرد که شاید قسمتی ازآن حقیقت داشته باشد و قسمتی دیگر مثل همه داستانهائی که از گذشته تعریف می‌کنند ، افسانه باشد . پدر بزرگم را خیلی خوب بخاطر می‌آورم . او همیشه از من سئوال میکرد که وقتی بزرگ شدم ، چکار خواهم کرد ومن ، مثل فرزندان همه پدرهای مهندس که در جواب یك چنین سئوالی میگویند «مهندس میخواهم بشوم» ، منهم میگفتم که میخواهم «شاعر» بشوم او همیشه باشنیدن این جواب من انگشتانش را در موهای سر فرو میکرد

و میگفت : چطور ، مگر یك نفر شاعر در یك خانواده کافی نیست ؟ پدرم در عوض از اینکه من میخواستم شاعر بشوم خوشحال بود و بهمین علت از ۶ سالگی شروع کردم به شعر گفتن و همه در خانه مرا تشویق میکردند . اشعار من بچگانه نبودند و شاید اشعار من در آنزمان به این علت زیبا بودند که معمولاً بچه‌ها در آن سنین کارهایشان همیشه زیباست .

● بچه‌ها را دوست داری ؟

برتولوچی : خیلی زیاد . با آنها خیلی احساس نزدیکی میکنم . شاید هم خیلی بیشتر از جوانان . من متأسفانه در سال ۱۹۴۱ متولد شده‌ام . یعنی خیلی زود بود که بتوانم در نهضت مقاومت ملی شرکت کنم وبرای شرکت در اعتراضات جوانان در سال ۱۹۶۸ هم دیگر خیلی دیر شده بود . و بهمین علت است که احساس میکنم میان من و جوانان اختلاف فراوانی وجود دارد .

● شعرهائی که میگفتی چگونه بودند ؟ به‌اشعار پدرت شباهت داشتند ؟

برتولوچی : قبلاً گفتم . اشعاری بودند که یك بچه گفته‌بود . اشعار بچه‌ئی بودکه میدانست که نمیتواند مانند پدرش شعر بگوید . و بعد در پانزده سالگی بود که ناگهان متوجه شدم که شعر گفتن من فقط بخاطر یك تقلید است . در یك چنین وضعیتی بود که از هرنظر قیام کردم و مثل همه پسرها که در همه کارشان افراط وتفریط وجود دارد ، سعی‌کردم درخلاف جهت کارهائی که پدرم میخواست در شعر گفتن انجام دهـد ، گام بردارم .

● می‌بینی ، اینهم یکی دیگر از نشانه‌های عقده اودیپ . . . تو احساس میکنی‌که بپدرت شباهت داری ؟

برتولوچی : نمیدانم . از نظر جسمانی شبیه مادرم هستم . و اما از نظر اخلاق و روحیه شاید که شبیه پدرم باشم . بهرحال بطور علمی و با کمك یك روانکاو فهمیدم که بیشتر بپدرم نزدیك هستم تا بمادرم . شاید کـه از پدرم «اتیلیو برتولوچی» شاعر ، حساسیت و واقع‌بینی را به ارث برده‌ام . رابطه من با پدرم بسیار خوب و صمیمی است و من قلباً او را دوست دارم ، همانطور که زادگاهم را دوست دارم . وقتی که برای اولین‌بار از شهر خودمان به‌رم منتقل شدم ، بخاطر این تغییر محیطی‌که بوجود آمده بود خیلی رنج بردم . دقیقاً بخاطرنمی‌آورم علت این انتقال چه‌بود شاید برای پدرم اهمیت داشت که از آن محیط و فضای دهقانی خارج شود . شاید هم فکر میکرد که محیط شهرمـان از نقطه نظر فرهنگی مانع پیشرفت او میشود . بهرحال، همانطوریکه گفتم در اوائل ، شهر رم برای من درد و رنج بزرگی بود ولی یك روز این درد ورنج بطور ناگهانی از بین رفت . در مدتی‌که در رم اقامت داشتیم هرچندگاه با استفاده از تعطیلات به شهر خودمـان و خانه‌ئی که برای من ابعاد بزرگ و باشکوه دوران کودکی را داشت ، برمیگشتیم . یك روز که تعطیلات عید پاك بود ، من در رم ماندم و وقتی به‌اطرافم نگاه کردم متوجه ابعاد واقعی خانه‌مان در رم شدم ، متوجه شدم که این خانه هم با آن خانه دوران کودکیم فرقی ندارد . متوجه شدم که اتاقم مثل همه اتاقهای دیگراست و مثل همه اتاقهای دیگر سقف دارد . و بدین ترتیب بود که خودم را از درد ورنج زنـدگی در رم آزاد ساختم . و هنگامی خودم را بیشتر آزاد ساختم که فیلم «قبل‌از انقلاب» را ساختم . فیلمی که در ایتالیا ، شهرت زیادی ندارد ، درحالیکه در آمریکا و فرانسه از این فیلم بعنوان یك اثرکلاسیك سینمای جوان نام می‌برند . فیلمیست که در آن زادگاهم «پارما» ، دوران شباب و بهشت‌گمشده سالهای جوانی‌ام وجود دارد . این فیلم را شاید یکبار دیگر ازدولت سر موفقیت «آخرین‌تانگو» در ایتالیا نمایش دهند .

● از دولت سر «آخرین تانگو» به بسیاری از امتیازات دیگر هم رسیده‌ئی مثل موفقیت ، پول . . .

برتولوچی : پول برای من چیز «آبستره»ایست .

● پول بهیچوجه آبستره نیست .

برتولوچی : قبول میکنم . پول اهمیت فراوانی دارد و من وقتی به‌اهمیت آن پی‌بردم که از این لحظه و از امروز هرکاری که دلم بخواهد با داشتن پول میتوانم انجام دهم . مثلاً می‌توانم تهیه‌کننده فیلمهائی برای جوانان باشم . میتوانم فیلمهای سیاسی بسازم که در حال‌حاضر ساختن یك چنین فیلمهائـی در ایتالیا امکان ندارد . این حرف درست نیست که چیز تازه‌ئی در زمینه سینمائی ، در ایتالیا وجود ندارد . جوانانی هستند که می‌توانند فیلمهای بسیار با ارزشی بسازند ولی چه‌کسی امکان ساختن این فیلمها را برای آنهـا بوجود می‌آورد ؟ و وقتی میگویم پول چیز آبستره‌ئی است ، مقصودم اینست که هرگز بپول فکر نکرده‌ام . برای اینکه هرگز بپول احتیاجی‌نداشته‌ام . ازطرف دیگر احتیاج زیادی هم بپول ندارم . زندگی‌من ، تقریباً مانند زندگی ولگردهاست . با بود ونبود زندگی میسازم . مثلاً درحال‌حاضر یکی‌ازدوستانم «لورنزو‌ـ تورنابونی» که نقاش است ، خانه‌اش را در اختیار من گذاشته ومن درحال حاضر درخانه او زندگی میکنم . در این خانه تنها چیزهائی که وجود دارد ، یك میز سنگی است ، دوعدد زیر سیگاری ، کمی لباس و سه یا چهار صفحه موزیك ازفیلمهای سیاه‌پوستان آمریکائی‌که درحال‌حاضر فقط به‌این‌نوع موزیك گوش میدهم و بعدهم دو یا سه کتاب : خانه غریبی است و من قادرم تا ابدیت در آن بسر ببرم . حالا بگذریم از اینکه خود درجستجوی پیدا کردن خانه‌ئی هستم ولی بهرصورت با این خانه‌ئی که فعلاً در آن بسر می‌برم فرقی نخواهد داشت . درحال حاضر تنها زندگی‌میکنم ، بنابراین‌خواسته‌ها و نیازهایم متعلق بخود من هستند . من میتوانم حتی برای مدت طولانی وحتی برای همیشه ، بطور موقتی زندگی‌کنم .

● لابد عادات مخصوص بخودت هم داری ؟

برتولوچی : گفتی‌عادات . این آقای برتولوچی‌ـ میخواهم مثل سیلواکوشینا که همیشه از خودش بعنوان سوم شخص مفرد صحبت میکند ، منهم ازخودم بعنوان سوم شخص مفرد صحبت کنم ــ این برتولوچی هرروز یك عادت بخصوص برای خودش خلق میکند . معمولاً صبحانه را درخـانه میخورد . درحال حاضر اصلاً به‌سینما نمی‌رود . زیرا اینکار را درجوانی باندازه کافی انجام داده است . ازطرف دیگر سینما رفتن در ایتالیا واقعاً غیرقابل تحمل است . به‌تئاترهم نمی‌رود . برای اینکه حوصله‌اش بسر می‌رود . اوقاتش را با دوستانش میگذرانـد و یا مسابقه فوتبال را از تلویزیون تماشا میکند . عاشق موزیك است و از «وردی» خیلی خوشش می‌آید . مخصوصاً "Il Trovatore" جوزپه وردی کبیر را . وردی در تمام فیلمهای من وجود داشته و در فیلم آینده‌ام نیز با «مرگ وردی» فیلم را آغاز خواهم کرد . از همه این حرفها گذشته ، مدتیست که احساس بی‌نیازی میکنم . با کتاب هم رابطه‌ئی عجیب دارم . میتوانم بگویم که درآینده پیشنهاد خواندن کتابهای زیادی را بخودم خواهم کرد . تمام کتابهائی را خواهم خواند که بخاطر گرفتاریها و مسائل فامیلی درجوانی موفق بخواندنش نشده‌ام . وقتی‌که درحال ساختن فیلمی هستم ، احتیاج بکتاب خواندن دارم . با خواندن یك یا دو سه صفحه ازکتابی ، نویسنده کتاب افکاری بمغزم منتقل میسازد که در آن لحظه بخصوص باعث می‌شود که دچار حالت روحی و روانی خاصی بشوم . حالا علت بوجود آمدن، این حالت چیست ، خودم هم نمیدانم . وقتی فیلم «آخرین تانگو» را میساختم ، «نورمن‌می‌لر» میخواندم . که در واقع بیشتر «مارلون براندو» را «میخواندم» . این بازیگر ـــ که برای تعریفش بایدگفت که او یکی از آن جوانان پاك و منزهی است که وقتی قادر به بیان‌کردنش هستیم که یکی از متون ادبی تبت را مورد مطالعه قرار دهیم . در وجود این بازیگر تمام ادبیات آمریکا ، با تمام محسنات ومعایبش متجلی است: مثل اینکه این حرفها را قبلاً هم گفته‌ام .

● آخرین تانگو چگونه متولد شد ؟

برتولوچی : از یك نگاه . . . زنی در اتوبوس یك لحظه ، نگاهی پر از تمنا بمن کرد . شاید . . . در آن لحظه بیك رابطه غیرممکن و غیرمعمول میان دوناشناس فکر میکرد . شاید فکر میکرد که یك چنین رابطه‌ئی می‌تواند میان بسیاری از مردان و زنان بوجود آید . . . عشقبازی یك زن و یك مرد ، بدون اینکه همدیگر را بشناسند و چیزی از یکدیگر بدانند . فیلم ، براساس یك سئوال ساخته شده : آیا مردان و زنان هنوز می‌توانند با همدیگر رابطه‌ئی داشته باشند ؟ . . .

● واین ملاقات بکجا رسید ؟

برتولوچی : پایان این ملاقات برایم بصورت یك کابوس درآمده بود . . . اول فکرکرده بودم بعدازآنکه ماریا بسوی مارلون تیر شلیك میکند، تمام مـردم و همسایه‌های اطراف خانه ماریا را بمحل وقوع حادثه بکشانم . . . ولی وقتی با بیست نفر سیاهی لشکر که لباس خانه ، پیژاما و زیرپوش بتن داشتند ، روبرو شدم ، آنقدر قیافهٔ آنها برایم حالت احمقانه ومسخره‌ئی پیدا کرد که همه آنها را عوض‌کردم . . . بیست نفر سیاهی لشکر دیگر با همان لباس‌ها مقابل من قـرار گرفتند که آنها هم مانند بیست‌نفر اول حالت مسخره‌ئی داشتند و بهمین علت بکلی از نشان دادن وحضور این عده درآخرین قسمت فیلم صرفنظر کردم و فکر کردم بهتر است که مارلون براندو را تنها ــ در آنجا ــ روی زمین رها کنم .

● مرگ همیشه تم ثابت فیلمهای توست .

برتولوچی : وقتی که از سکس و مسائل جنسی صحبت میکنیم ، بناچار مجبوریم از مرگ هم صحبت



کنیم . «اروس»[4] و «تاناتوس»[5] تنها زوجی بودندکه هرگز جدائی میانشان بوجود نیامد . احساس مالکیت داشتن ومالك‌بودن همیشه رابطه مستقیمی با نابودی وفنا داشته است . . . آخرین تانگو مملو از مرگ است : پدر جین ، همسر پل ، خود «پل» هم که دائماً در فکر خودکشی است . دلم نمیخواهد که مرا آدم بدبینی بدانند . یك چنین قضاوتی شدیداً ناراحتم می‌کند . شاید بهمین‌علت بودکه آن پیشنهاد را به «آلبرتوگریمالدی» کردم . . .

● چه پیشنهادی ؟

برتولوچی : تهیه‌کننده فیلم بمناسبت آنکه فروش فیلم به یك میلیارد لیر (۱۲۰ میلیون ریال ــ مترجم) رسیده بود ، جشنی برپا ساخته بود . در این جشن به‌او گفتم : « حالا که فیلم اینقدر موفق بوده بنابراین آخرین تانگو می‌تواند ادامه پیدا کند . . . مثلاً مارلون براندو در فیلم کشته نمی‌شود . برمیگردد تا "Chewing-Gum"[6] خودش را که عمداً در آنجا گذاشته ، بردارد . . . » . گریمالدی اولین شخصی بود که از شنیدن این پیشنهاد شروع کرد بخندیدن ولی یك لحظه قبل‌ازآنکه شروع کند بخندیدن ، در چشمان او خواندم که حرفم را کاملاً جدی گرفته . . . خیر ، فیلم آینده من کاملاً فیلم دیگری خواهد بود .

● خوب ، پس می‌توانیم از فیلم بعدی‌تو صحبت کنیم ؟ گفتی که عنوانش «نهصد» است .

برتولوچی : بله ، نهصد .

● نهصد وبعد ؟ . . .

برتولوچی : یعنی چه وبعد ؟ . . .

● آخرین تانگو را درپاریس فیلمبرداری کردی، برای اینکه عقیده داری یك‌چنین داستانی اگر درایتالیا اتفاق می‌افتاد ، غیرواقعی بنظر می‌رسید . فیلم بعدی را کجا فیلمبرداری خواهی‌کرد ؟ درآمریکا ؟

برتولوچی : قراردادی امضاء شده دارم که باید فیلمی در آمریکا بسازم بنام "Raccolto Rosso" که داستانش‌را از یك رومان خارق‌العاده پلیسی‌که توسط «داشیل هامت (Dashiell Hammet) » نوشته شده ، گرفته‌ام . ولی قبل‌از ساختن این‌فیلم میخواهم درایتالیا و ایالت «امیلیا (Emilia) » و شهر «پارما» فیلمی بسازم .

● «امیلیا» غیرواقعی نیست ؟ . . . «پارما» غیرواقعی نیست ؟ . . .

برتولوچی : من گفتم که رم بنظرم غیرواقعی میرسید . . . ایتالیا بنظرم غیرواقعی میرسید ، البته تا وقتیکه شهر رم معرف ایتالیاست . من میخواهم که در زادگاهم وشهرهای اطراف‌آن فیلمی بسازم ومیخواهم که هرچند وقت یکبار به‌آنجا بازگردم . مسئله ساختن فیلمی مانند آخرین تانگو ، بزبان دیگری که زبان مادریم نیست ، برای من تجربه بسیار جالب و یك‌کشف مداوم بود : از ساختن این فیلم در پاریس بسیار لذت بردم . احساس‌میکردم‌که برای‌گردش وتفریح به‌پاریس آمده‌ام . . . ولی آنچه که در فیلم آخرین تانگو تازگی دارد ، اینست که فیلم از زمان حال صحبت میکند .

---

۴ ــ «اروس (Eros) » در میتولوژی یونان خدای عشق و پسر آفرودیت است که در زبان لاتین Cupido نیز نامیده میشود .

۵ ــ «تاناتوس (Thanatos) »یا «اورکوس (Orcus) »یعنی مرگ .

۶ ــ برناردو برتولوچی درمتن مصاحبه‌که بزبان ایتالیائی است این کلمه را بمعنی «سقز» بکار برده است .

سایر فیلمهایم ، همه درباره گذشته صحبت میکردند ــ فیلمهای تاریخی بودند ــ حتی فیلم «قبل ازانقلاب» هم فیلمی بود درباره زمان گذشته . دراین فیلم از قبول زمان‌حال خودداری میشود . درحالیکه درآخرین تانگو، زمان حال مورد قبول واقع شده .

● در فیلم نهصد چطور ؟

برتولوچی : درفیلم نهصد همه‌چیز وجود دارد ...

● مقصودت از همه چیز چیست ؟ . . .

برتولوچی : زمان حال ، زمان گذشته ، آینده .

● یعنی چه ؟

برتولوچی : یعنی اینکه فیلم به‌عنوانش وفـادار خواهد بود . عنوان فیلم چیست ؟

● نهصد .

برتولوچی : مقصود قرن است . همین قرنی که در آن زندگی میکنیم . همه سالهای این قرن فیلم ، با لباس‌های قدیمی که فضا و محیط زمان گذشته را ایجاد میکند ، آغاز میشود . وبعد با مسائل «فانتزی ــ علمی» که سازنده محیط و فضای زمان آینده است ، فیلم بپایان می‌رسد .

● سوژه و سناریوی فیلم را خودت نوشته‌ئی ؟

برتولوچی : درغیر اینصورت چطور می‌توانم از فیلم ساختن لذت ببرم ؟

● پس ، فیلم آینده تو کاملاً با آخرین تانگو فرق خواهد داشت ؟

برتولوچی : چقدر بد خواهد شد که فرقی نداشته باشد . . . میخواهی که فیلم آینده‌ام بازگشت مارلون براندو باشد ؟ میخواهی که مارلون براندو برگردد تا "Chewing-Gum" خودش را کـه در خانه ژان جا گذاشته ، پیدا کند ؟ . . . «لوئی بونوئل» بمن گفت: «من همیشه فیلمهای قبلی‌ام را تکرار میکنم . . . » . این حرف درواقع حقیقت ندارد . ولی اگر چند لحظه‌ئی افکارم را متمرکز کنم به‌این نتیجه می‌رسم : با وجود آنکه تمام این فیلمها ساخته برناردو برتولوچی است معذالك ، فیلمها با یکدیگر فرق دارند . ازطرف دیگر، برتولوچی یك فیلم برتولوچی با برتولوچی فیلم دیگر برتولوچی فرق دارد . «قبل‌از انقلاب» چیز دیگریست و آخرین تانگو هم چیز دیگر و مطمئن باش که فیلم «نهصد» هم چیز دیگری خواهد بود . . . فکر میکنم که فیلم بعدی من در میان آثار دیگرم مانند سفرنامه‌ئی خواهد بود . از من انتظار نداشته باش که فیلم را بازتر کنم . این وظیفه دیگران است ، این‌کار را ــ اگر منتقدین تنبل نشده‌اند ــ باید انجام دهند . تماشاچی‌هائی که فیلم را درك میکنند و به‌هیجان می‌آیند باید بتوانند فیلم را بشکافند ومورد تجزیه وتحلیل قرار دهند . . . تصور میکنم‌که هرگز در یك نقطه ثابت توقف نکرده‌ام. تصور می‌کنم‌که همیشه درحال قدم برداشتن بوده‌ام . حالا در کدام جهت ، خودم هم نمیدانم ولی بهرحال در جهت جلو یا عقب ، قدمهای خودم را برداشته‌ام . من هرگز نمی‌توانم بگویم : «من همیشه فیلمهای قبلی‌ام را تکرار میکنم . . . » .

● فکر میکنی در چه تاریخی فیلمبرداری را آغاز خواهی‌کرد ؟

برتولوچی : فیلمبرداری کدام فیلم را ؟

● فیلم نهصد .

برتولوچی : آه ، بله ، نهصد . . .

● آیا واقعاً در فکر ساختن این‌فیلم هستی ؟

برتولوچی : چرا که نباید بسازم ؟ . . .

● می‌بخشی ، برتولوچی ، این فیلم آخرین‌تانگو آنقدر فیلم درخشانی است که تماشاچی بزحمت می‌تواند تصورش را بکند وبخودش بقبولاند که همان کارگردان فیلم می‌تواند یك فیلم دیگرهم بسازد . . .

برتولوچی : من همان کارگردان نیستم . قبلاً که گفتم . من همان کارگردان نیستم .

● خوب ، پس در چه تاریخی فیلمبرداری را شروع خواهی‌کرد ؟

برتولوچی : نمیدانم . . . درفیلم آینده‌ام احتیاج به برف وگندم دارم . . . بنابراین یا درماه اوت و یا در زمستان ولی مثل اینکه الان ماه اوت است ؟ . . .

● بله ، فکرمیکنم ماه اوت باشد .

برتولوچی : خوب ، وبعد ؟ . . .

تمام



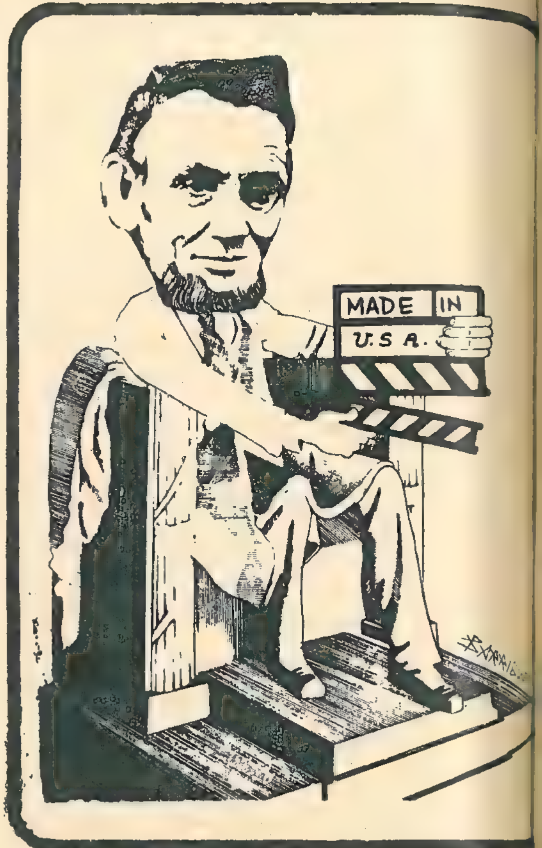
موقعیت

ترجمه‌ی : بهرام ری‌پور

هالیوود مرده است ! ده سال است کـه همه‌جا از مرگ پایتخت سینمای جهان صحبت میشود . حقیقت اینست که علیرغم چند فیلم پرفـروش سالهای اخیر نظیر **قصه عشق ــ پدرخوانده ــ جهنم زیرورو** ــ صنعت سینمای آمریکا با بحران سختی روبرو شده است . بیش از ده سال است هالیوود با مخاطرات فراوان دست‌وپنجه نرم کرده و با وجود همه تلاشها سرانجام استودیوهای بزرگ : وارنر ــ مترو گلدوین مایر ــ پارامونت ــ کلمبیا و فوکس قرن بیستم بکلی از اختیار اداره‌کنندگانشان خارج شده‌اند . تعداد تماشاگران آمریکائی در سال ۱۹۴۶ در هفته هشتاد میلیون تن بودند . این رقم در سال ۱۹۷۱ به شانزده میلیون تقلیل پیدا کرد . هم‌چنین در سال ۱۹۴۶ در هالیوود ۳۷۸ فیلم تهیه شد درحالیکه درسال ۱۹۷۱ بیش از ۱۴۳ فیلم تهیه نگردید . در طول سالهای ۱۹۶۹ تا ۱۹۷۱ استودیوی فوکس قرن بیستم ۱۰۳ میلیون دلار ضرر به بار آورد . سوپر-پروداکشنهائی که بر اساس خرج بیشتر ، درآمد بیشتر شناخته شدند ، غالباً حتی سرمایه-اولیه را نیز برنگرداندند . همین استودیو در سال ۱۹۶۲ با فیلم «**کلئوپاترا**» چهل میلیون دلار ضرر کرد . فیلم پرخرج «**ستاره**» باشرکت جولی اندروز ، یکی دیگر ازمحصولات فوکس در اکران اول نمایش طوری با شکست روبرو شد که فیلم را مجدداً باستودیو برگردانده و بعداز تغییرات کلی با نام جدید «**آن زمانهای خوش**» دوباره توزیع شد . ولی این‌بار هم بیش از یکهفته روی پرده دوام نیاورد . یکی دیگر از محصولات فوکس به نام «**دکتر دولیتل**» ۱۸ میلیون دلار خـرج برداشت ۱۰ میلیون دلار هم خرج تبلیغ آن شد . این فیلم هم ابداً استفاده‌ای برای استودیو نداشت . بعد نوبت به « **چاریتی شیرین** » و « **واگنت را رنگ‌کن** » رسید که هردو فیلم با شکست روبرو شدند . در تمام این‌احوال فقط « **اشکها ولبخندها** » بشکل استثنائی مورد استقبال قرار گرفت .

درسال ۱۹۶۰ سناریستهای هالیوود بعنوان اعتراض بعدم تجدید قراردادهایشان دست به‌یك اعتصاب همگانی زدند که مدت شش ماه بطول انجامید . در سال ۱۹۴۵ در هالیوود ۴۹۰ نویسنده تحت‌قرارداد استودیوها بودنددرحالیکه در سال ۱۹۶۰ این رقم به ۴۸ رسیده بود . در

سینمای امریکا در دهه شصت ـ هفتاد



همین‌سال برای اولین‌بار هنرپیشگان نیز اعتصاب کردند و بعداز سی‌وسه روز سرانجام استودیوها مجبور به بالا بردن دستمزدها شده وپورسانتاژی هم از بابت نمایش فیلم در تلویزیون برای هنرپیشگان قدیمی قائل شدند . در میان دوازده هزار آکتوری که در هالیوود بکار اشتغال دارند ، اکثریت کمتر از هزار دلار در سال درآمد دارند . در سال ۱۹۷۱ بیش از ۷۹۰۰ تن از کارکنان استودیوها از دفتر امور بیکاران هالیوود مقرری مخصوص دوران‌بیکاری‌دریافت میداشتند . در طول سالهای اخیر تعداد بیکاران در هالیوود بعلت فشار سندیکای قدرتمند تکنیسینها به استودیوهای فیلمبرداری مرتباً افزایش یافته است . زیرا این سندیکا استودیوها را مجبورمیکند بیش‌از تعداد لازم تکنیسین، در فیلمها بکار گمارند . بهمین جهت استودیوها برای تقلیل‌مخارج فیلمهایشان‌را دور ازهالیوود جلوی دوربین می‌برند . ازمیان این فیلمها میتوان **بن هور** (۱۹۵۹) و **کلئوپاترا** (۱۹۶۲) را نام برد که درایتالیا تهیه شدند . هم‌چنین ناگهان تابستان گذشته (۱۹۵۹) نیز درانگلستان توسط فیلمبردار انگلیسی « جك هیلیارد » فیلمبرداری شد . باوجود تهدید سندیکای فیلمبرداران آمریکائی به بایکوت کردن تمام فیلمهائی که خارج از آمریکا ساخته میشدند ، تعداد این‌فیلمها مرتباً روبه‌افزایش بود. بطوریکه در طول سالهای ۱۹۵۰ فقط پنج‌درصد فیلمها در خارج از آمریکا ساخته میشدند درحالیکه در سال ۱۹۶۲ این رقم به سی‌درصد رسید .

صرف‌نظر ازمشکلات اقتصادی فوق‌الذکر، مدیران استودیوها در طول بیش از ده سال از دگرگونیهای بزرگ جامعه آمریکا بکلی‌برکنار بودند . هم‌چنین هیچوقت به درستی متوجه نقش تلویزیون بعنوان یك تفریح عمومی وخانوادگی نشدند و از وجود طبقه جوان که تلقی‌جدی‌تری از سینما داشت بی‌اطلاع ماندند . در حال‌حاضر ۵۲/۶درصد از آمریکائیهائی که حداقل یکبار در هفته بسینما میروند بین ده تا نوزده سال دارند و ۶۲ درصد بین دوازده تا سی‌سال که بیشترینشان دانشجو هستند . برای این عده از تماشاگران جوان تصویری از آمریکای قشنگ و دوست‌داشتنی آنطور که در فیلمها نشان داده میشد ، قابل پذیرش نبود . در واقع بعدازنهضت مك‌کارتیسم در آمریکا کسی جرئت این را نداشت که در فیلمها بمسائل اجتماعی و سیاسی بپردازد .

باین ترتیب استودیوهای بزرگ در عین حال که از جذب تماشاگر طبقه جوان غافل بودند ، تماشاگران قدیمی را هم که ازطریق تلویزیون فیلمهای پرحادثه رنگی را تماشا میکردند ، ازدست دادند و بجای پیدا کردن استیل و سوژه‌های تازه ، استودیوها سیاست نادرستی را پیش گرفتند وآن تهیه فیلمهای بی‌ارزش ازسری B برای تلویزیون بود . باین ترتیب استودیوها بخاطر یك نفع آنی ، دربست دراختیار تلویزیون درآمدند . ولی این راه حلها تمام موقتی بودند و بزودی ایستگاه‌های تلویزیون صاحب استودیوهای شخصی فیلمبرداری شدند .

تماشاگران جوان‌که سوژه‌های دلخواهشان را در فیلمهای آمریکائی نمیدیدند ، به فیلمهای اروپایی‌که از نظرنحوه بیان‌آزادی‌کامل‌داشتند، روی آوردند . سینما برای آنها قبل از هرچیز یك وسیله بیان بود و با مشاهده فیلمهای اروپائی از دیدن فیلمهای آمریکائی که بقول خودشان «دروغهای بزرگ» بآن‌عرضه میداشت‌خودداری کردند .

براساس همین طرزفکری بودکه بیست‌وسه سینماگر در سال ۱۹۶۰ تحت نام «**گروه جدید سینمای آمریکا**» دور هم گرد آمدند که ازمیان آنها میتوان اسامی **جوناس مکاس ـ پیتر باگدانویچ** و **لیونل روگوزی** را ذکر کرد . فکر بوجود آوردن یك سینمای جدید از نظر جغرافیائی نیز دگرگونیهائی ایجاد کرد و سینماگران جوان ، نیویورك را که محل اجتماع روشنفکران وهنرمندان مستقل بود برای شروع کار انتخاب کردند . شهردار نیویورك «**جان لیندسی**» درسال ۱۹۶۶ با تعدیل مقررات‌مربوط به‌اجازه فیلمبرداری در شهر نیویورك ، عملاً باعث تقویت این گروه شد . در طول سالهای ۱۹۶۰ کمپانیهای مستقل تهیه فیلم توسط هنرپیشگان و کارگردانها به تنهائی یا با همکاری دوستانشان تأسیس وشروع بکارکردند. ازمیان این هنرپیشگان میتوان از **پیتر فوندا ـ جك نیکولسون ـ رابرت ردفورد ـ گریگوری پك** و **پل نیومن** یادکرد . **پل نیومن** علاوه بر بازی تهیه و کارگردانی فیلمها را نیز شخصاً عهده‌دار بود . وی با شرکت **استیو مك‌کوئین ـ سیدنی پوآتیه** و **باربارا استریسند** کمپانی‌مستقلی بنام First Artists تأسیس کرد .

ده فیلم
پر فروش
تاریخ سینمای آمریکا

۱ ـ پدرخوانده ـ ۸۲ میلیون دلار (تا دسامبر ۱۹۷۲) .
۲ ـ برباد رفته ـ ۷۷ میلیون دلار .
۳ ـ اشکها ولبخندها ـ ۷۲ میلیون دلار
٤ ـ قصه عشق ـ ۵۰ میلیون دلار .
۵ ـ گراجوئت ـ ٤۸ میلیون دلار .
٦ ـ دکتر ژیواگو ـ ٤۷ میلیون دلار.
۷ ـ فرودگاه ـ ٤۵ میلیون دلار .
۸ ـ ده فرمان ـ ٤۳ میلیون دلار .
۹ ـ بن‌هور ـ ٤۰ میلیون دلار .
۱۰ ـ بانوی زیبای‌من ـ ۳۳ میلیون‌دلار.

فیلمسازان مستقل نیویورك باین ترتیب خودرا ازقیود دست‌وپاگیر هالیوودآزادساختند. هدف اولیه این‌عده‌تقلیل‌بودجه‌بمنظورجلوگیری از شکستهای احتمالی بود . **ماکسیمیلیان شل** (هنرپیشه ـ سناریست ـ کارگردان ـ تهیه کننده) در این بـاره گفته است : « **ترجیح میدهم شش فیلم بـا بودجه پانصدهزار دلاری بسازم تا یك فیلم سه میلیون دلاری . چون در آنصورت شش‌بار شانس موفقیت بیشتر دارم !**» موفقیت بعضی از فیلمهای این سینماگـران افسانه‌ای است . مثلاً «**ایزی رایدر**» که توسط پیتر فاندا ـ باب رافلسون و برت اشنایدر با بودجه چهارصدهزار دلار تهیه شد ، تا امروز بیش از پنجاه میلیون دلار فروش کرده است .

این نوع فیلمها فقط یك سناریوی کلی و یك خط داستانی دارند . جزئیات غالباً سر صحنه‌بطورفی‌البدیهه ساخته میشود . فیلمبرداری در محلهای واقعی و با نور طبیعی انجام میگیرد وآکتورها مناسب با نقشهای موجود انتخاب میشوند . حتی اگر بکلی ناشناس باشند . چون درواقع آکتور اصلـی ، خود فیلم است . فیلمبرداری سریع و درظرف چند هفته به پایان میرسد . (کمپانی کلمبیا پنج سال برای تهیه فیلم Marooned **گرفتار درفضا** وقت صرف کرد ودراین مدت شانزده‌بار سناریو را تغییر داد . فیلم قرار بود با شروع برنامه آپولو نمایش داده شود ولی بعلت طولانی شدن مدت تهیه نمایشش به تعویق افتاد .)

استفاده از دوربین سوپر ۱۶ که سابقاً به بـه سینمای Underground اختصاص داشت ، بصورت عمومی درآمده‌است . فیلمبرداری با این دوربین علاوه بر سهولت کار ، باعث‌صرفه‌جوئی در مخارج نیز میشود . «**الیا کازان**» که فیلم اخیرش «**ملاقات‌کنندگان**» را با این دوربین ساخته میگوید : «**این کار برای من تجربه‌ای بود تا باین نتیجه برسم که فیلمبرداری میتواند چقدر آسان وراحت پیش برود . وقتی‌میخواستم صحنه‌ای را تجدید کنم با خیال راحت این کار را میکردم . زیرا تکرار صحنه خرج زیادی برنمیداشت. بعنوان یك‌هنرمند ضمن فیلمبرداری این فیلم – آزادی بیشتری داشتم تا سازش که شش میلیون و هفتصد هزار صرف تهیه آن شد.**»

ازهمه اینها گذشته ، فیلمسازان مستقل روحیه کار را نیز عوض کرده‌اند . آنها دیگر مثل تهیه‌کنندگان سابق خدایان قدرتمند سینما نیستند . هنگام تهیه ملاقات‌کنندگان ، **الیا کازان** شخصاً سه‌پایه دوربین را حمل میکرد ، هدایت اتومبیلها را بعهده میگرفت و حتی‌گاهی به پاروکردن برفها می‌پرداخت !کازان‌میگوید: «**ما حالا بنوعی ژورنالیسم سینمائی‌دست‌یافته‌ایم. ما میخواهیم مسائل روزمره جامعه خودرا نشان دهیم . تماشاگران هم میل دارند فیلمها منعکس کننده آنها باشد .**»

موفقیت تجارتـی فیلمهای سینماگران مستقل باعث شده است کـه در هالیوود نیز سیستمهای قدیمی فیلمسازی از بین بـرود . استودیوهای بزرگ هالیوود با فروش لباسهای هنرپیشگان و اثاثیه صحنه نشان دادندکه دوران اقتدار پایتخت سینمائی جهان به پایان رسیده است . هالیوودامروزدراختیارمردان‌تاجرپیشه‌ای درآمده‌است‌که «دلار» برایشان بیش‌ازارزشهای معنوی سینما ارزش دارد . کمپانی **وارنر** در سال ۱۹۶۹ توسط کمپانی Kinney National Service کـه یك شرکت نیویورکی است خریداری گردید . این شرکت کارش انجام مراسم کفن ودفن بوده است اینك سرنوشت یکی از با سابقه‌ترین مراکز فیلمسازی آمریکا را در اختیار دارد . انبار فیلمهای وارنر که برای فروش به تلویزیون کالای پرمنفعتی است یکی از دلایلی بود کـه شرکت مزبور را وادار بخریداری این استودیو کرد . در همان سال کمپانـی **مترو** نیز توسط مردی بنام «**کرك کرکوریان**» که صاحب هتلها و کازینوهای متعدد در لاس وگاس است ، خریداری شد . البته دراین معامله بیشتر زمین وسیع استودیو مترو مورد توجه خریدار بود . باین ترتیب باید سئوال کـرد سرنوشت سینما دراین معاملات سودجویانه چه خواهد بود ؟ بعداز این طرز فکر دیگری بر هالیوود حکومت خواهدکرد. سینما دیگر چطور میتواند یك هنر باشد در حالیکه بصورت کارخانه‌های تجارتـی اداره میشود ؟ «**جیم اوبری**» صاحب پنجاه‌ویك ساله استودیوی مترو سی‌وپنج‌درصد از پرسنل این استودیو را تقلیل داده ، ۱۸۷ هکتار اززمینهای استودیو را فروخته ، استودیوی مترو در لندن را حراج کرده و هیچ فیلمی را با بودجه بیش از یك میلیون دلار جلوی دوربین نمی‌برد .

اقدامات او خیلی زود به نتیجه رسید زیرادر سال ۱۹۵۰ استودیوی مترو ده میلیون دلار سود خالص داشت علاوه برآن در سال ۱۹۷۴ «گراند هتل» ۷۵ میلیون دلاری خودرا درلاس وگاس افتتاح خواهد کرد !

از جهت تکنیکی نیز همه اصول وموازین قدیمی دگرگون شده است . ظهور سینمای‌ارزان قیمت طبعاً پیدایش وسایل فنی ساده‌تر را نیز ایجاب میکرد . بزرگترین انقلاب دراین زمینه توسط یك پدیده تازه بنام «**سینه موبیل**» بوقوع پیوست . «**سینه موبیل**»عبارتست‌ازیك‌استودیوی کامل که داخل یك کامیون قرار دارد ومیتوان آن‌را همه جا برد. در «**سینه موبیل**» تمام وسایل فیلمبرداری و حتی لابراتوار نیز تعبیه شده است ازسقف آن‌میتوان بعنوان«پلاتفورم»فیلمبرداری استفاده‌کرد . «سینه موبیل» در مخارج استودیو بیش از ۲۰ درصد صرفه‌جوئی میکند . یکی دیگر از پدیده‌های تکنیکی که هنوز در مرحله تحقیق قرار دارد «**کامپیوتر ـ تصویر**» است که بیشتر برای تهیه فیلمهای نقاشی متحرك‌بکار خواهد رفت . این دستگاه تصویر اولیه یك پرسوناژ نقاشی شده را دریافت میدارد و آنگاه با فشار دادن دگمه‌های بخصوصی فیلمهای‌نقاشی متحرك با داستانهای مختلف بـراساس همان تصاویر اولیه ارائه میدهد . پیش‌بینی میشود که در آینده ماشینهائی ساخته شود که با دریافت تصاویرهنرپیشگان و مناظر مورد نظر ، فیلمهای داستانی کامل ارائه دهد . باوجود این ماشین حتی میتوان فیلمهای تازه‌ای با هنرپیشگان از دست رفته ساخت .

استفاده از وسایل تکنیکی جدید که از نظر اقتصادی بیشتر بصرفه تمام میشود ، رونق تازه‌ای بکار ، استودیوها بخشیده است . با اینحال هیچیك از وسایل برای جلب استعدادهای تازه فیلمسازی کافی بنظر نمی‌آیند . بهمین جهت استودیوها در سیستم تهیه‌فیلم نیز تغییرات اساسی بعمل آورده و حقوق بیشتری بـرای سازندگان فیلمها یعنی سناریستها و کارگردانها قائل هستند . قبل ازآن سناریستها حکم ابزار فیلمسازی را داشتند و غالباً یك سوژه در دست چند سناریست مرتباً بمیل‌تهیه‌کننده‌تغییر وتبدیل پیدا میکرد تا بالاخره از روی آن فیلمی تهیه میشد . حالا سناریستها در کار خود از آزادی فراوان برخوردارند وبرای‌سوژه‌های‌اوریژینال، دستمزدهای جالب توجه میگیرند . «**ارنست تیدی من**» بعداز موفقیت اولین‌فیلمش «**ارتباط فرانسوی**» (برای سناریوی این فیلم ۱۷۵۰۰ دلار دستمزد گرفته بود) و بعداز سری فیلمهای «**شفت**» اینك برای هر سناریو از استودیوی مترو دویست‌هزار دلار دریافت میدارد .

کارگردانها بیش از سایرین ازاین‌تحولات بهره‌مند گشته‌اند . سابق براین کارگردانها جزء اسباب واثاثیه استودیوها بودند که‌گاهگاه آنهارا معاوضه کـرده یا اجاره میدادند ... (آکتورها هم همین وضع را داشتند) بی آنکه آنها حق اعتراض داشته باشند یا دراین میان پول بیشتری نصیبشان شود . آنها حتی حق نداشتند بـر مونتاژ فیلمهایشان نظارت کنند . **آرتورپن** در طول فیلمبرداری «**تیرانداز چپ دست**» (۱۹۵۸) اجازه نداشت «**راش**»ها را ببیند . استودیوی وارنر بسیاری ازسکانسهای این فیلم را حذف کرد و پایان آن را نیز تغییر داد . درحالیکه امروز کارگردانها بکلی درکار خود آزادی دارند . هالیوود سرنوشت‌فیلمهایش را بخصوص بدست کارگردانهای جوان سپرده

است . درسپتامبر ۱۹۷۲ بین استودیوی پارامونت (که توسط شرکت گلف وسترن خریداری شده) وسه کارگردان جوان که کمتر از سی‌وپنج سال‌دارند: **ویلیام فرایدکین** (ارتباط فرانسوی) **فرانسیس فوردکاپولا** (پدر خوانده) و **پیتر باگدانویچ** (آخرین نمایش فیلم) قراردادهائی برای تهیه چند فیلم بامضاء رسید . کارگردانها طبق قرارداد درانتخاب سوژه و کارگردانی فیلم آزادی کامل داشتند .

اداره کنندگان جدید استودیوها از طرفی تماشاگران را نیز ازیاد نبرده و سوژه فیلمهارا بنا بمیل آنها انتخاب کـردند ازاین جهت فیلمهائی ساختند که در آن نوجوانان قهرمان داستان بودند و مسائلی مربوط بمواد مخدر در آنها مطرح میشد . آنها بخصوص دست بکاری زدند که تا آن زمان کسی حتی فکرش را نکرده بود و آن ساختن فیلمهائی با قهرمانان سیاه‌پوست بود . سیاه‌پوستان همیشه از مشتریان دائمی سالنهای سینمابودند اما هیچوقت استودیو ـ های هالیوود بخواستهای آنان توجهی نداشتند. اداره کنندگان جدید استودیوها برای جلب این دسته از تماشاگران اقدام به تهیه فیلمهائی کردند که کارگردان وهنرپیشگان آن سیاه‌پوست بودند. «**شفت**» اولین فیلم ازاین نوع یازده میلیون دلار بـرای استودیو مترو سود کرد . سایر استوددیوها نیز به تبعیت از این فکر ، فیلمهائی با سوژه فیلمهای قدیمی با شرکت آکتورهای سیاه‌پوست ساختند . درمیان این فیلمهاحتی فیلم وسترن و دراکولائی دیده میشود !

تعداد کارکنان سیاه‌پوست استودیوها که جلو یا پشت دوربین مشغول کار هستند درطول دوسال دویست‌درصد افزایش یافته است . دراین میان تماشاگران چینی نیز فراموش نشده‌اند . استودیوی وارنر بایکی‌ازاستودیوهای‌هنك کنگ قراردادی بمنظور تهیه محصول مشترك بامضاء رسانده است . دراین فیلم «**بروس لی**» آکتور سرشناس چینی بازی دارد که زبان چینی را با لهجه غلیظ آمریکائی صحبت میکند .

علاوه بر تمام اینها ، اداره کنندگان‌جدید استودیو برای اجتناب ازاشتباهات مدیران قبلی، فیلمهای تهیه‌کنندگان کوچك ومستقل را بـا دریافت پورسانتاژ در سراسرجهان توزیع‌میکنند و باین ترتیب بی‌آنکه سرمایه‌ای مصرف کـرده باشند ، درسرمایه دیگران شریك میشوند . در حـالیکه سابقاً استودیوها انحصاراً فیلمهای خودشان‌را توزیع میکردند و هیچ تهیه‌کننده‌ای در محدوده نمایشی آن حق ورود نداشت .

تردیدی نیست که هالیوود قدیمی با تمام خدایان قدرتمند و افسانه‌ای وقوانین عدول‌ـ ناپذیرش از بین رفته است . درطول سالها چهره تازه‌ای ازاین پایتخت سینمای جهان ظاهر شده که چندان نا امیدکننده نیست . سینماگران جوان مرزهای غیرقابل عبوراستودیوها را پشت سر گذاشته و با ساختن فیلمهای کم‌خرج و پرفروش ، چشم‌اندازتازه‌ای درافق آینده‌سینمای آمریکا گشوده‌اند . حالا دیگر در هالیوود کارگردان خالق مطلق فیلم است و اوست که حتی درانتخاب سوژه تصمیم میگیرد . سینمای امروز آمریکا دیدگاه تفکر و بینش کارگردان است . بی‌آنکه ساده‌لوحانه خوش‌بین باشیم باید بگوئیم هالیوود برای بار دوم متولد شده است !



سردر کمپانی پارامونت

ده فیلم پرفروش تاریخ سینمای آمریکا .

حرفها و خبرها

شخصیت‌های سینمائی در دومین جشنواره جهانی فیلم تهران



● تاکنون شرکت این عـده ازشخصیتهای سینمائی در دومین جشنواره جهانی فیلم تهران مسلم شده است .

رنه‌کلر ازفرانسه ــ خانم کینت دانوی از انگلستان ــ جان لوئیجی روندی مدیـر فستیوال ونیز وماریو لونگاردی از ایتالیا .

ازروزنامه‌نگاران این عده آمادگی خودرا برای شرکت درجشنواره اعلام داشته‌اند :

خانم اوتاگوت از : دای‌ولت (آلمان) ــ اچ . لایتمن‌از: آمریکن‌سینماتوگرافر (آمریکا) جان جیلت : فیلم کریتیك (انگلستان) ــ مایك هریس از : استرالین (استرالیا) ــ جو فان کوتن از : سنیه‌روو (بلژیك) ــ کالو . اف . فانسسا از : فیلم کولتوراو الی آنزردو از : ژوزنال دل برزیل (برزیل) ــ پیر لبن سولد از : تیك وان (کانادا) ژ . ال . بوری از : نوول ابسرواتور (فرانسه) ــ اگار والب از : سینه ادوانس و ك . م . امالدی از : هندوستان تایمز (هندوستان) ــ تولیو کریچ (ایتالیا) ــ سیمر نصری از : النهار وگوپلوتان از : لوریان لوژور (لبنان) ــ ژ . پ بروسار (سوئیس) ویك نفر از : لیبرتی گازت (شوروی) .

احتمالاً الیزابت تیلور ازآمریکا و ژان مورو ازفرانسه ــ میکلوس‌یانچو ازمجارستان ــ سرگئی باندارچوك ازشوروی ــ فلینی یازفیزلی ازایتالیا درهیئت داوران شرکت خواهند داشت. لئوپولد توره نیلسون ازآرژانتین و مرینالسن ازهندوستان ودکتر عبدالمجید مجیدی ازایران آمادگی خودرا برای شرکت در هیئت داوران اعلام داشته‌اند .

تغییرزمان برگزاری دومین جشنواره

● دومین جشنواره جهانی فیلم تهران از ٥ تا ١٥ آذر ماه سال جاری برگزار خواهد شد ــ تغییر زمان برگزاری این جشنواره بمناسبت نزدیکی بازمان برگزاری جشنواره کان بود و روی همین اصل باموافقت اتحادیه بین‌المللی مجامع تهیه‌کنندگان فیلم تاریخ برگـزاری جشنواره تهـران از اردیبهشت ماه به آذر ماه موکول گردید . بهمین جهت دردومین جشنواره جهانی فیلم تهران فیلمهائی شرکت خواهندکرد که‌ازنظر کیفی درسطحی بالاتر وازنظر زمان تهیه جدیدتر خواهند بود . این امر بمقدارقابل توجهی به‌ارزش اعتبار این جشنواره درسطح جهانی خواهد افزود .

تلاش برگزارکنندگان دومین جشنواره جهانی فیلم تهران براین است‌که درسال جاری این‌جشنواره بنحوی‌که شایسته این رویدادبزرگ هنری وفرهنگی جامعه امروز ایـران است ، برگزارگردد .

کمیته‌های برگزارکننده دومین جشنواره جهانی فیلم تهران

کمیته‌های نه‌گانـه جشنواره تهران از هم اکنون فعالیت وسیع وگسترده‌ای برای‌انجام وظائف مربوط بخود آغازکرده‌اند و جلسات مشترك متعددی تاکنون بمنظور همکاری میان کمیته‌ها و اتخاذ تصمیم درباره چگونگی انجام وظایف هریك ازکمیته‌ها ، تشکیل گردیده‌است.

اعضاء هیئت مدیره دومین جشنواره‌جهانی فیلم تهران عبارتند از :

آقایان : زاون هاکوپیان ــ هاشم خردمند نورالدین آشتیانی ــ فرخ غفاری وهژیرداریوش که‌درضمن ایشان سمت دبیرکل جشنواره‌را نیز عهده‌دار هستند .

اسامی کمیته‌های جشنواره ومسئولان آنها باین شرح است :

کمیته بازار فیلم : آقای ارشام یسائیانس
کمیته مالی واداری : آقای عبدالعلی سیاوشی
مراسم تالار رودکی : آقای زواره‌ای
کمیته پذیرائی : آقای دستغیب

کمیته امور هنری : آقای مرتضی ممیز
کمیته مهمانداری : آقای حسن قربانی (سازمان ایرانی مجامع بین‌المللی)
کمیته سینماها : آقای پرویز فتوره‌چی
کمیته سینما برای بازار فیلم : آقای رضا انوری
کمیته امور فنی : آقای خاتمی
کمیته چاپ : خانم زعیمی
کمیته مطبوعات و روابط عمومی : آقای بهرام ری پور

کمیته انتخاب‌دومین جشنواره جهانی فیلم تهران

اعضاء کمیته انتخاب دومین‌جشنواره جهانی فیلم تهران عبارتند از :

آقایان : فرخ غفاری ــ هژیر داریوش ــ جلال ستاری ــ فریدون معزی‌مقدم ــ منوچهر انور ــ محمد جعفر توکلی‌پور صالح ــ حسن محمدزاده ــ بهرام ری پور .

که پس‌از مشاهده‌کلیه فیلمهای داوطلب شرکت درجشنواره نسبت باتنخاب فیلمهای قسمت مسابقه وقسمت اطلاعات اقدام خواهندکرد .

فریاد و نجوا ، آخرین فیلم برگمان درتهران



● تاکنون به‌دومین جشنواره جهانی فیلم تهران، تقاضای شرکت‌آثارمتعددی ازکشورهای مختلف جهان رسیده است‌که ازمیان آنها به‌نام «فریاد ونجوا» آخرین فیلم «اینگمار برگمان» برخوردیم .

این فیلم باکیفیت والائی‌که دارد مسلماً درقسمت مسابقه قرار خواهدگرفت و درزمان نمایش این فیلم یك هیئت به‌نمایندگی سینمای سوئد به‌تهران سفر خواهد کردکه ریاستش‌بعهده آقای « هاری شاین » است . هاری شاین در ده سال پیش درمقام وزیر فرهنگ سوئد، قانون مشهور وپیشرفته کمك به‌سینمای سوئدرا از تصویب پارلمان گذراندکه امروزه درسراسر جهان بنام قانون شاین مشهور است . «هاری شاین» درحال حاضر رئیس‌انستیتوی فیلم سوئد است‌که بعنوان مرکز رسمی سینمائی این کشور (که‌درآن واحد هم دولتی وهم ملی است) عمل می‌کند .

همراه این هیئت «اینگرید تولین و لیو اولمان» ستارگان معروف سینمای سوئد به‌تهران خواهند آمد .

مرور درآثار «رنه‌کلر»



● دومین جشنواره جهانی فیلم تهران رترسپکتیو (مرور درآثار) «رنه‌کلر» فیلمساز معروف وقدیمی سینمای فرانسه‌را دربرنامه‌خود دارد .

«رنه‌کلر»که‌در دومین جشنواره جهانی فیلم تهران حضور خواهد یافت ، فیلمهایش‌را شخصاً انتخاب خواهدکرد .

مطبوعات و سینما ۵۲

● انتشار شماره نخست «سینما ۵۲» مورد عنایت وتوجه این روزنامه‌ها ومجلات بود :

روزنامه کیهان ــ روزنامه آیندگان ــ روزنامه اطلاعات ــ مجله تماشا ــ مجله تهران مصور ــ مجله فردوسی ــ مجله فیلم وهنر ــ مجله ستاره سینما ــ تهران اکونومیست . . . (که دیدیم) وممکنست روزنامه ومجلات‌دیگری هم باشند که ما ندیده باشیم ، اما بهرحال از لطفی‌که به مجله « سینما ۵۲ » روا داشته‌اند ، متشکریم .

لارنس هاروی درتهران

● «لارنس هاروی» درراه سفرش از «استرالیا» به «لندن» دریك مصاحبه مطبوعاتی و رادیو تلویزیونی شرکت کرد . وی ٤٥ دقیقه درتهران توقف داشت واظهار امیدواری‌کردکه درزمان برگزاری جشنواره جهانی فیلم تهران ، به‌ایران سفرکند .

سینماگران پیشرو ایران

● ماه گذشته ۱٦ تن ازهنرمندان سینمای ایران ازسندیکای هنرمندان فیلم ایران استعفا کرده وتشکیل‌کانون سینماگران‌پیشرورا دادند.

شانزده تن هنرمند مستعفی اینها هستند : بهرام بیضائی ــ ناصر تقوائی ــ منوچهرانور ــ نعمت‌حقیقی ــ هوشنگ‌بهارلو ــ مسعودکیمیائی بهروز وثوقی ــ اسفندیار منفردزاده ــ ذکریا هاشمی ــ علی حاتمی ــ پرویزصیاد ــ داریوش مهرجوئی ــ عزت‌الله انتظامی ــ علی نصیریان داود رشیدی وهژیر داریوش .

شانزده هنرمند مستعفی ، دو هفته بعد از استعفای خود ازسندیکای هنرمندان فیلم ایرانی، کانون خودرا به‌ثبت رسانید و هیئت مدیره‌ای برای خود برگزیدندکه از اینقرار هستند :

منوچهر انور (رئیس هیئت مدیره) ــ داود رشیدی و پرویز صیاد (نایب رئیس) ، هژیر داریوش وناصر تقوائی (مشاور) .

و «بهرام بیضائی» و «هوشنگ بهارلو» بعنوان اعضای علی‌البدل انتخاب شدند .

دوجایزه ، سهم ایران ازهشتمین دوره فستیوال مسکو

● دوم مرداد ماه گذشته هشتمین دوره فستیوال بین‌المللی فیلم مسکو به‌پایان رسید و فیلمهای«کلمه‌آزادی» ازشوروی ــ «اکلاهما» ازآمریکا و«عشق» ازبلغارستان به‌عنوان بهترین فیلم‌ها برنده جایزه طلا شدند .

جایزه بهترین فیلم‌های مستندرا « مرد درسرکار» ازایتالیا ــ «طلای شوم» ازکلمبیا و « راه چونگ‌سون » از ویتنام شمالی بدست آوردند .

درقسمت فستیوال فیلم‌های‌کودکان‌جشنواره مسکو فیلم ایتالیائی «پینوکیو» برنده جایزه اول وفیلم ایرانی«سفر»ساخته‌ی «بهرام‌بیضائی» برنده‌جایزه‌دوم وفیلمهای«جوان خشن‌وبیکاره» ازلهستان و«نقطه‌به‌نقطه»ازشوروی‌نیزجایزه‌های سوم وچهارم‌را بدست آوردند .

درضمن فیلم «گلباران» از «علی‌اکبر صادقی» نیز برنده جایزه گرافیست‌های شوروی شد .

بقیه درصفحه ٦۱

اثر : فرانسوا تروفو
مترجم : پرویز دوائی (پیام)

مقدمتاً

این ترجمهٔ متن کامل معروف «سینما به روایت هیچکاك» است که درواقع متن مصاحبه‌ی مفصلی باشد که «فرانسوا تروفو» منتقد و سینماگر فرانسوی با هیچکاك گرد چهار مبحث بعمل آورده است :

الف – شرایط مربوط به پیدایش هر فیلم خاص هیچکاك .

ب – تدارك و نگارش سناریوی هر فیلم .

ج – مسائل خاص مربوط به کارگردانی فیلم .

د – برآورد نتایج تجاری و هنری هرفیلم ازنقطه نظر خود هیچکاك با توجه به انتظاراتی که وی دراصل نسبت به آن فیلم خاص داشته است .

آنچه حاصل شده کتابی است بسیار خواندنی و زنده که به وجهی غیرتخصصی و ساده ، نه فقط از سینمای هیچکاك بلکه ازسینما بطورکلی حرفهای بسیار بدست میدهد ، مهم‌ترازهمه اینکه چگونه اجتماع عناصر مادی (عینی) سینما می‌تواند منجر به خلق دقیق واثرات حسی وذهنی وعاطفی شود .

مترجم در لحظه‌ای که با شروع ترجمه‌ی این کتاب یك آرزوی قلبی دیرین را در آستانه تحقق می‌یابد با امید قبول دوستان ، مایل است این ترجمه را به‌یار دیرین «حمید نوروزی» پیشکش‌کند . . .

سینما به روایت هیچکاك



فصل ۱

فرانسوا تروفو ــ آقای هیچکاك ، شما سیزدهم اوت ۱۸۹۹ در لندن بدنیا آمده‌اید . از بچگی شما تنها چیزی که میدانیم جریان «کلانتری» است این قضیه حقیقت دارد ؟

آلفرد هیچکاك ــ بله ، آن موقع گمانم چهار یا پنج سالم بود . پدرم مرا با یادداشتی به کلانتری فرستاد . رئیس کلانتری یادداشت‌را خواند و مرا هفت ــ هشت دقیقه در یك سلول زندانی کرد . موقعی‌که این کار را می‌کرد گفت :

ــ اینست عاقبت کار بچه‌های شیطان !

تروفو ــ شما چه کارخلافی کرده‌بودید ؟

هیچکاك ــ خدامیداند که روحم هم خبر ندارد . راستش پدرم همیشه بمن می‌گفت : «بره‌ی سفید پاکیزه‌ی‌من» . نمیدانم‌چه‌خطائی‌از من سرزده بود .

تروفو ــ پس‌ظاهراً پدرتان مردسختگیری بود ؟

هیچکاك ــ میشود گفت که آدم عصبی مزاج بود . دیگر چه میتوانم راجع به‌کودکیم بگویم ؟ خانواده‌ام به تئاتر علاقه داشت . فکر که می‌کنم می‌بینم باید گروه کوچك غیرعادی و غریبی بوده باشیم . بهرجهت ، مرا که به قول معروف پسربچه معقول و سربراهی میدانستند . درمحافل خانوادگی معمولاً یك‌گوشه میگرفتم می‌نشستم بدون اینکه کلمه‌ای حرف بزنم . بیشتر اهل‌نگاه ومشاهده‌بودم. امروزش‌هم همینطورم . درتمام زندگی آدم «دیگرگرا» ، واهل‌معاشرت ومجلس آرائی نبوده‌ام . همیشه تك بودم . هیچوقت یادم نیست همبازی‌ای داشته باشم . تنها بازی می‌کردم و بازی‌هایم را ازخــودم درمیاوردم .

هنوز خیلی کم سن‌وسال بودم کــه مرا بمدرسه گذاشتند . مرا سپردند به مدرسه سنت «ایگناتیوس» که یك مدرسه ژزوئیتی در لندن بود . خانواده من کاتولیك بود که این در انگلستان خودش غرابتی است . فکر می‌کنم موقع تحصیل دراین مدرسه بود که در من یك حس شدید ترس بوجود آمد ، ترس اخلاقی ، ترس از آلوده شدن به بدی و ناپاکی . همیشه سعی داشتم ازگناه و بدی اجتناب کنم ، شاید به دلیل ترس جسمی ، چون از مجازات بدنــی بشدت وحشت داشتم . درآن ایام برای مجازات از عصائی که از لاستیك بسیار سفت ساخته‌شده بود استفاده می‌کردند . فکر می‌کنم در مدرسه «ژزوئیت»ها هنوز هم این عصا را بکار می‌برند باید بگویم تنبیه بدنی سرسری انجام نمیشد . صورت یك جور اجرای حکم محکمه را داشت. بآدم می‌گفتند که وقتی کلاس تمام شد برود و پدر روحانی را ببیند . پدر روحانی خیلی‌جدی اسم آدم و مجازاتی را که باید در موردش اجرا میشد در دفتری ثبت می‌کرد . بعد آدم باید تمام روز را در انتظار اجرای مجازات بسر می‌برد .

تروفو ــ شنیده‌ایم کــه شما در مدرسه شاگرد متوسطی بودید و فقط در جغرافــی نمره‌های خوب می‌گرفتید .

هیچکاك ــ من معمولاً شاگرد چهارم یا پنجم کلاس بودم . هیچوقت شاگرد اول نشدم . یکی دوبار شاگردوم شدم ولی معمولاً چهارم وپنجم بودم . می‌گفتند شاگرد سربهوائی هستم.

تروفو ــ گویا درهمان مواقع گفته‌بودید که آرزو دارید در بزرگی مهندس شوید .

هیچکاك ــ گاهی از بچه‌ها می‌پرسند وقتی بزرگ شدید خیال دارید چکاره بشوید ، در مورد خودم بایــد بگویم کــه هرگــز نگفتم میخواهم پلیس بشوم ! یك بار که از من دراین‌مورد سئوال شدگفتم میخواهم مهندس شوم و پدر ومادرم حرفم را جدی گرفتند و مرا به یك مدرسه تخصصی فرستادند ، بــه «مدرسه‌ی مهندسی و دریانوردی» . در اینجا مکانیك ، برق ، اکوستیك ودریانــوردی میخواندیم .

تروفو ــ پس درواقع‌تمایلات‌علمی‌داشتید؟

هیچکاك ــ شاید ، ولی بهرحال یك‌مقدار معاملات علمی بدردخور از مهندسی ، تئوری قوانین نیرو و حرکت والکتریسته عملی وعلمی بدست آوردم . بعد چون برای امرار معاش مجبور بودم کار کنم درشرکت «تلگراف‌هنلی» کار گرفتم . درهمان موقع دردانشگاه لندن دوره نقاشی را میدیدم . درشرکت «هنلی»

متخصص کابل‌های برق شدم . نوزده‌سالم بود که به مقام غیرفنی رسیدم .

تروفو ــ آن روز به سینما هم علاقه‌ای داشتید ؟

هیچکاک ــ بله ، چند سال میشد که به سینما علاقه پیدا کرده بودم . به سینما و تئاتر خیلی کنجکاوی داشتم واغلب به تنهائی درشب افتتاح فیلم‌ها و نمایش‌ها شرکت می‌کردم . از سن شانزده‌سالگی نشریات سینمائی‌را میخواندم، نه نشریات سبکی که شرح حال هنرپیشه‌ها را منتشرمی‌کنند ، بلکه نشریات حرفه‌ای‌وبازرگانی را . ضمناً چون داشتم نقاشی میخواندم درشرکت «هنلی» مرا به قسمت تبلیغات منتقل کردند و درآنجا فرصتی داشتم که طراحی کنم .

تروفو ــ چه چیزهائی می‌کشیدید ؟

هیچکاک ــ طرح تبلیغ کابل‌های برق‌را. این کار اولین قدم بسوی سینما بود . بمن کمك کرد که در خط سینما بیافتم .

تروفو ــ بعضی از فیلم‌های بخصوصی‌که در آن ایام نظرتان را جلب کرده بود بیاد دارید ؟

هیچکاک ــ گرچه تئاتر زیاد میرفتم ولی سینمارا بیشتر دوست داشتم و مخصوصاً فیلم‌های آمریکائی را به فیلم‌هـای انگلیسی ترجیح میدادم. فیلم‌های چاپلین ، گریفیث ، تمام فیلم‌هـای محصول «پارامونت فیموس پیترز» ، فیلم‌های «مری پیکفورد» وفیلم‌های آلمانـی محصول «دکلا - بیوسکوپ» را میدیدم . این کمپانی قبل از «اوفا» فعالیت داشت و «مورنا» فیلم‌هایش را برای آن می‌ساخت .

تروفو ــ یك فیلم را که درشما اثرخاصی گذاشته باشد می‌توانید نام ببرید ؟

هیچکاک ــ یکی از معروفترین فیلم‌های محصول «دکلا ــ بیوسکوپ» «مرگ خسته» بود .

تروفو ــ اثر فریتزلانگ نیست ؟ اسم انگلیسی‌اش گویا «تقدیر» باشد .

هیچکاک ــ فکر می‌کنم همینطور باشد . یادم است که هنرپیشه اولش «برنارد گوتزکه» بود .

تروفو ــ فیلم‌های «مورنا» را دوست داشتید؟

هیچکاک ــ بله ، ولی فیلم‌های اورا بعدها نشان میدادند ، حدود سال‌های ۱۹۲۳ و ۲۴ .

تروفو ــ در ۱۹۲۰ چه فیلم‌هائی را نشان میدادند ؟

هیچکاک ــ فیلمی باسم «مسیو پرنس» را یادم هست در انگلیس اسمش را «بلهوس» گذاشته بودند .

تروفو ــ از شما نقل است که گفته‌اید : «مثل تمام کارگردانها من تحت تأثیر گریفیث قرار داشتم» .

هیچکاک ــ بخصوص فیلم «تعصب» و «پیدایش یك ملت» را درخاطر دارم .

تروفو ــ چطور شدکه از شرکت «هنلی» به یك شرکت فیلمسازی راه پیدا کردید ؟



هیچکاک ۱۹۳۰

هیچکاک ــ در یك نشریه تجارتی خواندم کـه شرکت فیلمسازی آمریکائی «پارامونت فیموس‌پلیزر» میخواهدشعبه‌ای در «ایسلینگتون» لندن ، بازکند . میخواستند در آنجا استودیوئی بنا کنند وبرنامه تهیه فیلم‌هایشان را هم اعلام کرده بودند . ازجمله فیلمی که قرار بود از روی فلان کتاب بسازند . اسم کتاب را الان یادم نیست . من آن کتاب را خواندم وچندتا طرح‌برای مصور کردن نوشته‌های فیلم تهیه کردم .

تروفو ــ منظورتان از نوشته‌هـا همان تابلوهائی است که وسط فیلم‌ها میآمد و درواقع نمودار گفتگوی فیلم‌های صامت بود ؟

هیچکاك ـ درست است . درآن زمان این نوشته‌ها مصور بود . درهر تابلو ، عنوان واقعه بود ، حرفها بود و یك تصویر نقاشی کوچك . معروف‌ترین این عناوین عبارت «سپیده دم فرا رسید» و «صبح روز بعد» بود . بهرحال . اگر در نوشته داشتیم که «جرج زندگی بی ملاحظه‌ای در پیش گرفته بود و عمر خودرا تلف می‌کرد» من زیر نوشته یك شمع میکشیدم که داشت ازهردوسر میسوخت ملاحظه می‌کنید که خیلی ابتدائی بود .

تروفو ـ پس شما پیشقدم شدید وکارتان را به شرکت «فیموس پلیزر» عرضه کردید ؟

هیچکاك ـ بله ، من طرح‌هایم را ارائه دادم و آنها مرا فوراً سرکار گذاشتند . بعداً به مقام سرپرست قسمت طراحی نوشته‌های فیلم رسیدیم . ازآنجا به قسمت تدوین منتقل شدم . رئیس قسمت تدوین دونویسنده آمریکائی زیردست خود داشت و موقعی که فیلم تمام‌میشد این رئیس نوشته‌هارا تهیه می‌کرد و یا در نوشته‌های که دراصل سناریو بود دست می‌برد. درآن روزها میشد که با نوشتن عناوین داستانی وگفتگوها بکلی معنی و مفهوم یك سناریو را عوض کرد .

تروفو ـ چطور ؟

هیچکاك ـ هنرپیشه دهانش را تکان میداد و نوشته‌که بعداً ظاهر میشد حکم حرفهای اورا داشت ، باین ترتیب هرحرفی را میشد در دهان هنرپیشه گذاشت . چه بسیار فیلم‌های مزخرف که با این تدبیر نجات داده شد . مثلاً اگر یك ماجرای درام ساخته شده ومضحك از کار درآمده بود درتمام طول فیلم نوشته‌های خنده‌دار می‌گنجانیدند و فیلم با استقبال مردم روبرو میشد چون جنبه مضحکه وهجویه پیدا می‌کرد . آدم با فیلم‌ها همه‌کار می‌توانست‌بکند، میشد اول فیلم را برداشت وگذاشت در آخر ، همه‌کار میشد کرد !

تروفو ـ کار در استودیو ، بشما فرصتی داد تا با کار فیلمسازی ازنزدیك آشنا شوید ؟

هیچکاك ، بله . ضمن کار با چندنویسنده آمریکائی آشنا شدم و سناریونویسی را از آنها یاد گرفتم ، بعضی وقت‌ها که به یك صحنه‌اضافی احتیاج بود ـ نه صحنه‌ایکه حرکت داشته‌باشد ـ میگذاشتند که من آنرا بگیرم . بهرجهت ، فیلم‌هائی که این کمپانی درانگلیس میساخت در آمریکا موفقیتی بدست نیاورد وکمپانی تبدیل به استودیوئی شد که فیلمسازان انگلیسی برای تهیه فیلم اجاره‌اش می‌کردند .

دراین ایام من رمانی را در یك مجله خواندم وصرفاً بصورت یك‌جور تمرین‌سناریوئی براساس آن نوشتم . میدانستم که حق تهیه فیلم از روی این داستان در اختیار یك شرکت آمریکائی است ولی بهرحال سناریو را نوشتم چون فقط جنبه تمرین را داشت .

وقتی که استودیوی « ایسلینگتون » در اختیار کمپانی‌های انگلیسی قرار گرفت من برای کار نزد آنها رفتم و شغلی بعنوان دستیار کارگردان بدست آوردم .

تروفو ـ نزد «مایکل بالکن» ؟

هیچکاك ـ نه ، هنوز نه . پیش از آن فیلمی باسم «همیشه به همسرتان بگوئید» کار کردم که درآن «سیمورهیکز» بازی می‌کردکه هنرپیشه بسیار معروفی بود . یك روز او با کارگردان دعوایش شد و بمن گفت : « برویم فیلم را با هم تمام کنیم» . من هم کمکش کردم و دوتائی فیلم را بپایان رسانیدیم .

دراین خلال شرکتی که بوسیلهٔ «مایکل بالکن» تشکیل شده بود استودیو را اجاره کرد و من در دستگاه او کارگردان شدم . این شرکت را بالکن باتفاق ویکتور ساویل و جان فریدمن براه‌انداخته بود . آنها حقوق تهیه فیلمی از روی نمایشنامه‌ای باسم «زن به زن» را خریدند . بعدگفتند : احتیاج به‌سناریو داریم ... و من گفتم : بگذارید من برایتان بنویسم .

گفتند : تو بنویسی ؟ تا حالا چکار کرده‌ای ؟

گفتم : الان نشانتان میدهم .

... و رفتم سناریوئی را که بصورت تمرین نوشته بودم آوردم . آنها طوری تحت تأثیر قرار گرفتند که کار نوشتن سناریو را بمن سپردند . این در سال ۱۹۲۲ بود .

تروفو ـ صحیح ، شما درآن موقع بیست‌و سه سال داشتید . ولی قبل ازآن فیلم کوتاهی باسم «شماره سیزده» راکارگردانی‌نکرده‌بودید ؟

هیچکاك ـ این یك فیلم بیست دقیقه‌ای بود که هیچوقت بآخر نرسید .

تروفو ـ مستند نبود ؟

هیچکاك ـ نه . در استودیوی ما زنی‌بود که قبلاً با چاپلین کار کرده بود . آن‌روزها هرکس‌که با چاپلین‌کار کرده بود اعتبار داشت. این زن داستانی نوشته بود . ما هم کمی پول گیرآوردیم . فیلم جالبی نشد . درهمین موقع‌ها هم آمریکائی‌ها استودیوی خود را تعطیل کردند .





تروفو ـ من هرگز فیلم «زن به زن»را ندیده‌ام راستش حتی قصه‌اش را هم نمیدانم .

هیچکاك ـ همانطور که گفتید من آن موقع بیست‌وسه سالم بود ، در عمرم با دختری بیرون نرفته بودم ، لبم به مشروب نرسیده بود. داستان از نمایشنامه‌ای گرفته شده بود که در آن زمان درلندن موفقیت زیادی داشت . ماجرا گرد یك افسرانگلیسی در جنگ جهانی اول دور میزدکه برای مرخصی به پاریس میرود ودر آنجا با یك رقاصه سروسری پیدا می‌کند ، بعد به جبهه برمی‌گردد و در اثر انفجار یك گلوله توپ حافظه خودرا از دست میدهد . بعد به انگلستان میرود و با زنی متشخص ازدواج می‌کند . آن وقت سروکله رقاصه با یك بچه پیدا می‌شود ... مبارزه ! داستان با مرگ رقاصه بپایان میرسد .

تروفو ـ گویا «گریهام کاتز» این فیلم را کارگردانی کرده و شما کار اقتباس ونوشتن گفتگوها را انجام داده و ضمناً دستیار کارگردان هم بوده‌اید . درست است ؟

هیچکاك ـ بیش ازاینها . دوست من‌که سمت طراح دکوررا داشت نتوانست در این فیلم کار کند و من داوطلب شدم که کار طراحی دکوررا انجام بدهم . همه این‌کارها را کردم ضمن اینکه در تهیه فیلم دست داشتم . همسر

آینده‌ام «آلماره ویل» متصدی مونتاژ و درعین حال منشی صحنه بود . در آن روزگار کار مونتاژ ومنشی‌گری صحنه‌را یك‌نفر انجام میداد. امروزه منشی صحنه یك پا حسابدار است موقع کار دراین فیلم بود که من با همسرم آشنا شدم.
این وظایف متعدد را من در چند فیلم‌دیگر هم بانجام رساندم . فیلم‌های بعدیم دراین زمینه «سایه سفید» ، «ماجرای پرشور» و «لات» و «سقوط زن پرهیزکار» بودند .

تروفو ــ الان‌که فکر می‌کنید این فیلم‌ها همه بنظرتان یکی میرسد یا بین آنها فیلمی‌هست که بردیگران ترجیح بدهید ؟

هیچکاك ــ «زن به زن» از همه بهترو موفق‌تر بود . وقتی که «سقوط زن پرهیزکار» را میساختم کارگردان دوست دخترش را هم با خود به‌محل فیلمبرداری‌آورد. برای‌فیلمبرداری روانه «ونیز» شدیم . تهیه فیلم خیلی خرج برداشت . دوست دختر آقای کارگردان ظاهراً از هیچ یك ازعمل‌هائی که برای فیلمبرداری درنظر گرفته بودیم خوشش نیامده بود ، اینست که بدون اینکه حتی یك کادر فیلم را بگیریم به استودیو برگشتیم . وقتی که فیلم تمام شد کارگردان به تهیه‌کننده گفت که دیگر به‌وجود من احتیاجی ندارد . من بو برده بودم که یك کلکی درکار است .

تروفو ــ ساختن این فیلم‌ها چقدر طول می‌کشید ؟

هیچکاك ــ هرکدام حدود شش هفته .

تروفو ــ فکر می‌کنم در آن روزگار معیار سنجش استعداد کارگردان این بود که در فیلم تا چه حد کم نوشته بکار می‌برد .

هیچکاك ــ کاملاً درست است .

تروفو ــ باوجود این گویا خیلی از سناریوها از روی نمایشنامه‌های تئاتری اقتباس میشد .

هیچکاك ــ من فیلم صامتی ساختم باسم «همسر دهقان» که اصلش یك نمایشنامه‌ی پرگفتگو بود ، ولی ما سعی کردیم حتی‌المقدور نوشته در فیلم کم بیاوریم و از بیان تصویری استفاده کنیم . گمانم تنها فیلم صامتی که درآن هیچ نوشته‌ای ظاهر نمیشد «آخرین خنده» با شرکت «امیل یانینگز» بود .

تروفو ــ فیلم فوق‌العاده‌ای بود . بهترین اثر «مورنا»ست .

هیچکاك ــ موقعی‌که من در استودیوهای «اوفا»ی آلمان کار می‌کردم این فیلم را داشتند می‌ساختند . دراین فیلم «مورنا» سعی کرد با آوردن یك‌جور « اسپرانتو » زبانی بین‌المللی در فیلم بگنجاند . تمام تابلوهای خیابان‌ها و مغازه‌ها باین زبان بود .

تروفو ــ بعضی ازتابلوهای خانه‌ی «امیل یانینگز» بآلمانی بود ولی تابلوهای «گراند هتل» را باین زبان اسپرانتو نوشته بودند. فکر می‌کنم در آن موقع توجه شما به جنبه‌های فنی فیلمسازی مرتب بیشتر میشد ، شما داشتید مطالعه می‌کردید که ...

هیچکاك ــ من کاملاً متوجه برتری فیلمبرداری فیلم‌های آمریکائی نسبت به‌فیلم‌های انگلیسی بودم . در هیجده‌سالگی بصورت یك تفنن عکاسی مطالعه می‌کردم . مثلاً فهمیده بودم که آمریکائی‌ها با بکاربردن نور پشت‌سر همیشه «موضوع»را اززمینه پشتی جدا می‌کنند، حال آن‌که در فیلم‌های انگلیسی «موضوع» با زمینه پشت‌سر درهم میآمیخت و برجستگی و تفکیکی نداشت .

تروفو ــ این جریان مارا به سال ۱۹۲۵ برمی‌گرداند. بعدازاتمام «سقوط زن‌پرهیزکار» کارگردان گفته بود که دیگر مایل نیست شما دستیارش باشید . درهمین موقع بود که «مایکل بالکن» پیشنهاد کرد شما کارگردانی کنید .

هیچکاك ــ «بالکن» گفت : «دوست داری خودت کارگردانی کنی ؟» . و من گفتم: « تا حالا فکرش را نکرده‌ام » ، و واقعاً هم فکرش را نکرده بودم ، از همان کار نوشتن سناریو و طراحی دکور خوشحال بودم . خودم را در مقام کارگردان تجسم نکرده بودم .
بهر حال «بالکن» گفت که قرار است انگلیس و آلمان یك فیلم مشترك بسازند . این طوری بود که من روانهٔ «مونیخ» شدم . همسرم «آلما» قرار بود دستیارم باشد . ما هنوز زن و شوهر نشده بودیم ولی روابط نامشروع هم نداشتیم . هنوز خیلی پاکدامن بودیم .»

ادامه دارد







یك اتفاق ساده

نخستین‌فیلم بلند «سهراب شهیدثالث» بپایان رسید .

– ظاهراً به نظر میرسد که دوران فیلم کوتاه را پشت سرگذاشته‌اید و با ساختن فیلم بلند «یك‌اتفاق ساده» عمداً دوره‌ی جدیدکار خودرا آغاز کرده‌اید .....

ــ فیلم بلند و کوتاه ؟ . . . . هنوز فرق ایندو را تشخیص نمیدهم ، فقط میدانم که بعضی از فیلمها مدت نمایش‌شان ۱۲۰ دقیقه طول میکشد ، بعضی‌ها مثلاً ۱۲ دقیقه ، شاید فکر کنید که درحال تجربه کردن هستم . راستش من پیام خاصی برای توده ندارم . همه‌حرفهایی که من میزنم دیگران از قبل میدانند ؛ یا اگر کمی‌فکر کنند پیدا میکنند . سینما را دوست دارم ، ولی در خون من نیست !! در خون من تعدادی‌گلبول قرمز و سفید هست .

– بگذارید سئوال را طرح کنم : تا آنجا که من میدانم شما در حدود ۳۰ فیلم کوتاه ساخته‌اید ، آیا دوران فیلم کوتاه‌سازی برایتان تجربه‌اندوزی جهت فیلمهای بلندتان هست ؟

ــ فیلمهای کوتاه من ؛ فیلمهای کوتاه وزارت فرهنگ وهنر هستند . ولی بهرحال من سازنده‌ی این فیلمها هستم . این فیلمها درحد تجربه هم نیستند . یادم میآیدکه فیلمی‌فرنگستانی دیدم به نام «زندگی وارونه» از : «آلن‌ــ ژوسوآ» . ولی چاره‌ای نیست ، از آنجائی که ما در شهر میدان داریم ، بولوار داریم ، فیلم هم میسازیم . به نظر من ما سینما را خیلی جدی گرفته‌ایم .... و با وجود اینکه من شخصاً محافظه‌کار نیستم ؛ ولی فکر می‌کنم دراین مورد باید محتاط باشیم ، بهرحال دنیا، به‌ما مهرجهان سوم زده . . .

– بهرحال .... از دوران فیلمهای کوتاه‌تان چه چیزهایی آموخته‌اید ؟ چه استفاده‌هایی کرده‌اید ؟

ــ فراوان ... یاد گرفتم که چطور دوربین ۳۵ میلیمتری را روی شانه‌ام بگذارم و محکم نگه‌اش دارم ، و کم‌کم یاد گرفتم که چطور سنگینی‌اش ناراحتم نکند . چطوری کلید را بزنم ودستم نلرزد . مونتاژ را یاد گرفتم ، و فهمیدم که موویلا عجب دستگاه عجیب و معجزه‌آسائی است . یاد گرفتم که چطورصحنه‌ها را پشت هم کنم و از فرضاً ۲۰۰ نمای مجزا یك فیلم ، که سفارش دهنده‌را راضی کند دربیاورم. وقتی شما بدون هیچ آگاهی قبلی وارد شهری میشوید و بایستی از همه چیز سر در بیاورید . آنوقت معجزه‌ی مونتاژ را کشف میکنید . ضمناً باید اشاره کنم که در جاهای دیگر جوانهاکمتر فرصت اینرا دارند تا دوربین ۳۵ میلیمتری به دستشان بدهند وبه امان خدا رهایشان کنند تا بالاخره به امید پروردگار فیلمساز شوند .

– خب .... منهای کشف مونتاژ و معجزه‌اش ، و جلب نظر مشتری و طرز به دست گرفتن دوربین ۳۵ میلیمتری ، آیا فکر نمی‌کنید که این دوره ازکار شما ، به ویژه با توجه به فیلم «آیا ... ؟» ، درسبك کار شما وکلی‌تر بگوییم درنگرش شما تأثیر کرده باشد؟

ــ «آیا ...؟» فیلم تجربه بود ... نه‌تجربی. تجربه از کارهای قبلی نبود ، تجربه از نحوه‌ی برخورد آدمها بود . تجربه از نحوه‌ی برخورد آدمها که سر راهتان سبز میشدند ، یا شما سر راهشان سبز میشدید . در دانشگـــاه تهران دانشجویان با فحش‌های رکیك ازما پذیرائی کردند ، خیلی خوش گذشت .

مجموعه‌ی برخوردها و صحبت‌های ما «آیا ...؟» را به وجود آورد . «آیا ...؟» در دوره‌ی کوتاه فیلمسازی من ! فیلمی است بـا خاطره‌ای خوش . من خیلی ازقسمتهایش را درآوردم و کسی هم مجبورم نکرده بود . خیلی از قسمتهای بد وزائدش را ، چون خود من یکی از بازیگران فیلم «آیا .... ؟» بودم . این فیلم مرا وادار کرد که راه مشخصی بـرای فیلمسازی انتخاب کنم . راهی که حداقل برای خود من مطلوب بود .

– به جای اینکه سئوال کنم این راه مشخص که هنوز مطلوب هم هست ، چیست ، ترجیح میدهم سئوال کنم که «آیا» اینرا به شما نیاموخت‌که نگاهی واقعی‌تر یا فرضاً مستند داشته باشید ؟

ــ کلمه‌ی «مستند» را دوست دارم ، راستش همینطوری دوست دارم . وقتی دوربین در یك خط مستند کار میکند کلاه سر دیگران نمیگذارد . توضیحاً میگوییم که منظورم مستند سفارشی نیست . استناد به اینکه مثلاً در شهر «ب» نودونه درصد از مردم ازطریق قاچاق زندگی خودرا اداره میکنند . البته از آنجا که زندگی این آدمها ملال‌آور هم هست . بنابراین تماشاچی را خوش نمیآید ، ولی آدم میتواند خیلی‌مؤدبانه بعداً ازتماشاچی‌ها عذرخواهی‌کند.

– این سئوال پیش میآید که پس راحت‌تر میشود به حقایق دست پیدا کرد ودر فیلم نشانشان داد ؟

ــ به قول «آلن رنه» : حقیقت دختری بود چهارده‌ساله که بکارتش را برداشتند !! باید گفت حقایق دم دست‌ما آن چیزی که جلوی پای ما افتاده و ما هم راحت می‌بینیم ، وراحت بالطبع ندیده میگیریم . ولی اگر خیلی لطف بکنیم و شعور به‌خرج دهیم همانطورکه می‌بینیم تحویل دوربین میدهیم‌ودوربین‌تحویل‌لابراتوار میدهد و همینطور این سلسله مراتب طی میشود ، و بالاخره هم یك طوری میشود .

– من یك اتفاق ساده را دیده‌ام واولین چیزی‌که با یك دید ساده روشن میشود اینست‌که انگار یك نوع جهت‌گیری به سوی یك سینمای «مستند» کرده‌اید ، یعنی لااقل یك‌نوع چشم مستند . انگار، پیداکرده‌اید ؟

ــ واضح است . من نمیتوانم ازهنرپیشه‌ی

غیرحرفه‌ای «والنتینو» خلق کنم که یکی از ابروهایش بالا جسته. چشم مستند در این فیلم محسوس است برای اینکه به چیزی استناد شده که وجود دارد. قصه نیست. شو سینمائی هم نیست. بچه ۱۰ ساله‌ی فیلم من در سوگ مادرش گریه و زاری نمیکند. یکی از همکاران انتقاد کرد که چرا این بچه گریه نمیکند .... بالاخره مادرش مرده .... راستش را بخواهید، بچه‌ی فیلم من پس از مرگ مادر میتوانست برود فوتبال بازی کند که «سرگرمی» روز است، ولی بازی فوتبال در «بندرشاه» زیاد مرسوم نیست.

– خب برسیم به خود فیلم و اینکه ایده‌ی «یك اتفاق ساده» چگونه پیش آمد؟

– یکروز بعد از فیلمبرداری از اصفهان عبور میکردیم یك مشت بچه مدرسه‌ای را دیدم که قیافه‌هایشان شبیه آدم بزرگها بود ... بعدها فکرهای دیگری هم پیش آمد. اما «بندرشاه» را سه سال پیش، در فصل باران با «طیاب» و «معصومی» گرافیست که رفیق قدیمی‌ام است. دیدم و فریفته‌اش شدم. میدانید که «بندرشاه» بن‌بست است وراست میخورد به دریای گل‌آلود. این فکرهای مجزا را سرهم کردیم. من و کمك سناریستم که از دوستانم هست و زنم. سه‌تائی نشستیم و شاهکاری بی‌همتا خلق کردیم! همینکه شما دیدید. مگر ایده‌ی یك فیلم قرار است چطور به وجود بیاید؟

– تا آنجا که شنیده‌ام این فیلم خیلی به دشواری به انجام رسیده، البته شما اولین شخصی نیستید که اینجا با همه‌گونه مشکلات دست به‌گریبان هستید وحتماً آخری هم نخواهید بود. اما انگار که این یکی بسیار با دشواری به انجام رسیده؟ میل دارم کمی ازمشکلات کار وازمراحل مختلف کار صحبت کنید.

– بیفایده است. کار تمام شده. و گفتن مشکلات و سختی‌ها گرهی باز نمیکند. به تماشاچی چه مربوط است که مشکلاتی بوده یا نه! من برای چهارصدپا فیلم‌خام گریه میکردم‌و به هیچکس نگفتم میخواهم فیلم بلند بسازم. وقتی میگوئید من میخواهم فیلم بلند بسازم. همه «بن هور» یا چیزی مشابه آن، درنظرشان مجسم میشود. سناریو و طرح را بردم، چندین بار با ساختن فیلم موافقت شد، بعد مخالفت شد ... یکسالی پشت فیلم دویدم، وبا هر تصویبی خوشحال شدم و با هر مخالفتی مریض. بعداز یکسال بالاخره مرا روانه‌کردند. دربدترین شرایط فیلم‌را ساختم ولی‌مسیح‌مصلوب نشدیم و آرزویش هم به دلمان ماند! فیلم رنگی بود. برداشتهای ما در مجموع تقریباً یك به دو بود. در جمع ۲۶۰۰۰ پا فیلم خام مصرف کردیم که از ۸۶ دقیقه‌اش استفاده کردم. جمع خرج فیلم، که یك فیلم بلند رنگی است، حدود ۱۲۰۰۰۰ تومان شده. فیلمبردارم خوشبختانه فیلمبردار ده برداشتی نبود. ولی بدون شهید نمائی آرزو میکنم که هیچکس دراین شرایط‌کار نکند.

عیب‌کار دراینجاست‌که من، ذوق‌زده همه‌ی شرایط را پذیرفتم. امیدوارم کسی فکر نکند من نمکنشناس هستم. نمك این ماجرا آنقدر کم بودکه طعم شورش در دهان گروه نماند. گروه فیلمبرداری با راننده و مسئول برق همه‌اش ۸ نفر بودند. این فیلم با کمك اهالی بندر شاه و رئیس فرهنگ وهنرگرگان ساخته شد. همه دراین فیلم مجانی بازی کردند و چشمداشتی هم نداشتند. نمیدانم، شاید برای عشق به هنر. برای بازیگر نقش اول، پسربچه‌ی ۱۰ ساله، یك فقره دوچرخه ابتیاع شد، تا آخر عمر دعاگویمان هستند. ما دوستانه از همراهی و همکاری دیگران سوء استفاده کردیم، و فیلم





را ساختیم و با صراحت میگویم، شانس آوردیم. در تك‌تك زمان، در همه‌ی لحظات شانس آوردیم، و شما یك فیلم «شانسی» را می‌بینید. اما اگر این فیلم ملال‌آور است، از ناتوانی سازنده‌اش است.

– تا چه حد بداهه‌کاری کرده‌اید؟ آیا سناریوی دکوپاژ شده‌ی کاملی داشتید ودر مسیر آن رفتید یا خلق‌الساعه کار کرده‌اید؟

– تقریباً قسمت اعظم فیلم را بداهه‌کاری کردیم. سناریو در دست بود ودکوپاژ هم شده بود. من همه را در موقع فیلمبرداری بهم میریختم ولی از خط اصلی هم دور نشدم. به نظر شما آنچه که مهم است خط و فکر اصلی نیست؟

– آیا به این فیلم اعتقاد کامل دارید؟ آیا فیلم «خودتان» است؟

– **این اولین فیلم «من» است.** از ساختنش شرمنده نیستم وموجودیت آنرا دربست قبول میکنم. دراین فیلم سبك‌کارم را مشخص میکنم، و چون این فیلم «فیلم من» است، توقعی ندارم‌که‌کسی آنرا بپذیرد. شاید هم یك وقت من منکر این‌فیلم بشوم! دست‌تقدیربازیهای گوناگون دارد!

– «یك اتفاق ساده» واقعاً ازچه میگوید؟

– حتماً شماهم خوانده‌اید، ویا شنیده‌ایدکه در جاده‌ی آرامگاه یکنفر مشتی به سر یك مهندس زد و با همین مشت اورا جنت مکان کرد ونمیخواست – برخورد من و شما – برنده شدن یکنفر در بخت آزمائی – افتتاح شعبه‌ی بانك فلان و ساختن همین فیلم. همه اینها اتفاقات ساده است. اگر بگویم زندگی خود ما هم اتفاق ساده است؛ آبکی میشود. همینها کافیست.

– خب میرسم به سئوالی که در آخر هر مصاحبه، از هرفیلمسازی دراین‌جا باید پرسید و اوهم طبیعتاً جواب‌قراردادی‌اش‌را میدهد: نظرتان راجع‌به‌فیلمسازی دراین ملك چیست؟

– همه‌ی آدمهائی که دراینجا فیلم میسازند از نظر من آدمهای محترمی هستند. گرچه آنها احتیاجی به نظر من ندارند. ولی کسی که در اینجا فیلم میسازد آدم خوبیست، ومسلماً حسن نیت دارد. من فیلم خودم را میسازم و از تمام کسانیکه دراین امر مرا یاری میدهند سپاسگزارم. فراموش نکنید که فیلم ساختن خرج دارد و هرکس گرفتاری خاص خودش را دارد. اشکال فیلمسازی دراینجا، مربوط به اینجا نیست. قدرمسلم، مشکل ما در فقدان «آرك» وعدسیهای جدید و دوربین‌های آخرین مدل نیست.

– کمی ازبرنامه‌های آینده‌تان بگوئید.

– یك فیلم دیگر، و باز هم یك فیلم دیگر. تا روزی که جائی دراین زمینه برای من مانده است، من فیلم میسازم چون اینکار را دوست دارم. اکیداً پیامی چه «انسانی» و چه «غیر انسانی» ندارم. برای ارشاد خلق نیامده‌ام. خلق از پیش ارشاد شده است بعضی‌ها فکر میکنند که فیلم ساختن کار فوق‌العاده‌ایست، در حالیکه فیلم ساختن مثل بقیه‌ی کارهاست. با این تفاوت که عده‌ای مجبورند به‌نشینند و افکار متوسط مارا نظاره کنند. حالا که به ما این امکان داده شده از موقعیت سوء استفاده میکنیم. امیدوارم همه خوشبخت شوند.



زنبورك

کمدی تاریخی

« زنبورك توپ کوچکی بودکه قدیما میگذاشتن روی گرده شتر
و میرفتن جنگ »

محصول گروه آزاد فیلم وشرکت تلفیلم

نویسنده وکارگردان : فرخ غفاری
مدیرفیلمبرداری : هوشنگ بهارلو
موسیقی متن : فریدون ناصری

با شرکت : پرویز صیاد - پوری بنائی - نوذر آزادی - عنایت بخشی وشهناز تهرانی
و
صادق بهرامی - جهانگیر فروهر - گودرزی - زرین‌پور - صحرارودی - بهرامی - اسکندری - قوامی

ازایران هیئتی مرکب ازشخصیتهای سینمائی هنرمندان و روزنامه‌نگاران ایرانی درهشتمین فستیوال مسکو حضور داشتند «خانم لیلی امیر ارجمند» مدیر عامل کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان ــ آقای هاشم خردمند مدیر کل امورسینمائی کشورــ آقای هژیرداریوش دبیر کل جشنواره جهانی فیلم تهران بعنوان مهمان در فستیوال مسکو شرکت داشتند ، از هنرمندان خانم فخری خوروش ــ پوری بنائی و آقایان عزت‌الله انتظامی ــ علی نصیریان ــ ناصر ملك مطیعی ــ ایرج قادری واز روزنامه‌نگاران آقایان هوشنگ حسامی (کیهان) جواد مجابی (اطلاعات) و آقای « پرویز دوائی » بعنوان دبیر جشنواره فیلم کودکان و نوجوانان و منتقد فیلم در این فستیوال شرکت داشتند .

نهمین فستیوال بین‌المللی کودکان و نوجوانان

● نهمین فستیوال بین‌المللی کودکان و نوجوانان که مطابق معمول هرساله ازنهم آبان آغاز خواهد شد ، درسال جاری بجای ده روز، در هفت روز برگزار میگردد ، تصمیم اخیر بسبب افزودن جنبه‌های کیفی فستیوال اخیر ، اتخاذ شده است .

نخستین جشنواره آسیائی فیلمهای جوانان

● ازاول تاهفتم شهریور نخستین جشنواره آسیائی فیلمهای جوانان درشیراز برگزارخواهد شد ، این فستیوال مختص به‌جوانان کمتراز ۲۶ سال وخاص فیلمهای کوتاه ۸ ، سوپر ۸ و ۱۶ میلیمتری است ، حدود ده‌کشور آسیائی درآن شرکت دارند .

ما مشروح گزارش از این جشنواره را شماره آینده بنظرتان خواهیم رساند .

توضیح

● شماره گذشته باهمه دقتی‌که‌در تصحیح مجله داشتیم ، معهذا چند اشتباه کوچك پیش آمد ازجمله دربین اسامی برندگان جوایزسپاس دوره پنجم، متأسفانه نام آقای«فریدون ری‌پور» که برنده دیپلم افتخار داوران سپاس بخاطر فیلمبرداری فیلمهای «تهران ۵۱» و «ایمان» (برنده جایزه بهترین فیلمهای کوتاه حرفه‌ای) شده است ، از قلم افتاده بود .

باپوزش بخاطر این اشتباه وچند اشتباه چاپی دیگر منبعد سعی خواهیم کرد که چنین مواردی تکرار نشود .

ازدست رفتگان

* ژان پیرملویل (۵۵ ساله)

«ژان‌پیرملویل» کارگردان باارزش سینمای فرانسه، خالق فیلمهای باارزشی نظیر (ساموزای ، دومین نفس ، کلاه و دایره سرخ) به بیماری حمله قلبی درگذشت. به‌هنگام مرگ سناریوی آماده و دکوپاژ شده‌ای را آماده فیلمبرداری داشت، فیلم جدیدش قرار بود ورسیون تازه‌ای از فیلم معروف « ژان رنوار » (سگ ماده) باشد ــ مطلب مشروح و جداگانه‌ئی از وی در صفحات داخلی مطالعه خواهیدکرد .

* بتی گریبل (۵۶ ساله)

تصویر نیمه برهنه « گریبل » در سالهای جنگ جهانی دوم ، تقریباً در کنار جمیع سربازان آمریکائی بود ، او که در سال ۱۹۳۰ شروع بازی در فیلمها کرد در سالهای ٤۰ یکی از معروفترین بازیگران سینمای هالیوود بود ، از مشهورترین آثارش می‌توان از پاهای یك‌میلیون دلاری ، ماه‌برفراز میامی و چگونه میتوان با یك میلیونر ازدواج کرد ، یاد کرد .



* رابرت رایان (٦۳ ساله)

رابرت رایان هنرمند آمریکائی برای اولین‌بار در ۲۸ سالگی به کار بازیگری روی کرد و در تئاتر مشغول کار شد و بعد از مدت کوتاهی به‌سینما روی کرد ولی تا قبل‌از بازی در فیلم «آتشبار» شهرتی بدست نیاورد ، وی تا هنگام مرگش در بیش از صد فیلم سینمائی و تلویزیونی ظاهر شد که معروفترین آنها از اینقرارند : دستکش های طلائی ــ قطار سریع‌السیر برلین ــ پسری با موهای سبز ــ خشم پنهان ــ فرار به برمه ــ بازگشت از ابدیت ــ مردان جنگی ــ یك وجب خاك خدا ــ قصر یخ ــ کمدین‌ها ــ طولانی ترین روز ــ حرفه‌ای‌ها ــ دوازده مرد خبیث ــ این گروه خشن و جمعه‌سیاه می‌باشد .



* جك هاوکینز (٦۲ ساله)

« جك هاوکینز » هنرمند معروف

لطفاً ورق بزنید

برنامه جشنواره

● درجشنواره امسال طی برنامه‌های جنبی بانمایش آثار برجسته‌ای از سینمای آفریقا و هندوستان، بمعرفی سینمای غیرتجاری‌وارزشمند این سرزمین‌ها اقدام خواهدشد ویك برنامه‌مرور درآثار فیلمساز معروف فرانسوی «رنه‌کلر» واحتمالاً یك برنامه مرور درآثار یکی دیگر ازفیلمسازان بزرگ دنیا نیز وجود خواهدداشت.

جلسات رسمی جشنواره‌که درآن فیلمهای قسمت مسابقه بنمایش درخواهد آمد ، درتالار رودکی برگزار میشود . برنامه تالار رودکی روز بعد عیناً درسینما شهر فرنگ برای استفاده عموم تکرار خواهدشد. فیلمهای قسمت اطلاعات درسینما دیاموند وبرنامه‌های معرفی سینمای کشورها و مرورآثار و بازار فیلم در سینماهای شهرقصه و ونك و سینه‌موند نمایش داده خواهد شد .

قیمت بلیطهای سأنسهای ۹ و ۱۱ صبح سینماها (باستثناء تالار رودکی) بمنظور استفاده دانش‌آموزان ودانشجویان بیست و پنج ریال تعیین شده است . بهای بلیط سایر سانسها پنجاه ریال خواهد بود .





صدای صحرا

سناریست وکارگردان : **نادر ابراهیمی**

فیلمبردار : **نصرات‌الله کنی**

موسیقی متن : دولت‌آبادی - بهمن ریاحی - نادر ابراهیمی

با شرکت : منوچهر احمدی - منوچهر فرید - جمشید مشایخی - جمشید گرگین - مریم زندی - ژاله ونگار

محصول : سینما تئاتر رکس

انگلیسی ، که بیش از ۴۹ سال ازعمرش را روی صحنه تئاتر و جلوی دوربین سینما و تلویزیون گذرانده ، از سن سیزده‌سالگی در روی صحنه‌تئاتر به‌بازی پرداخت و ده سال بعد ازآن با شرکت در فیلم «دوستان خوب» (۱۹۳۲) کار سینما را نیز آغاز نمود و بعد از آن بازی در سینما و تئاتر را توأماً و ازسال ۱۹۶۵ بازی در سریال تلویزیونی بنام «چهارمرد عادل» را نیز آغاز نمود ، معروفترین فیلمهای « جك هاوكینز » اینهاست: بتهای سقوط‌کرده – رزسیاه – اسرار دولتی – دریای بیرحم – سرگذشت مالت – سرزمین فراعنه – پل رودخانه‌کوای – جاسوس دوسره – بن‌هور – لارنس عربستان – زولو – لردجیم – شالاکو و واترلو .

* لون‌چانی «پسر»

(۶۷ ساله)

هنرمند آمریکائی – لون‌چانی «پسر» – پسر لون‌چانی بازیگر معروف فیلمهای «گوژپشت نتردام وشبح اپرا» است ، او نیز سعی میکرد که نظیرپدرش باشد و بسیاری از فیلمهائی که بازی کرد ، آثاری ترسناك بودند . فیلمهای معروف لون‌چانی پسر اینهاست : مرغ بهشتی (اولین فیلم – ۱۹۳۲ – شیاطین خوش‌بخت – همسر ، پزشك وپرستار – موشها و آدمها – مرد گرگ (شهرت جهانی وی با این فیلم بدست آمد) – روح فرانگشتین – هیولای ساخت بشر – پسر دراکولا – ملاقات بودآبوت و لوکاستلو با فرانگشتین – ماجرای نیمروز– هزاربارمردم – مردفناناپذیر– قصر ارواح – جادوگری ومهمیزسیاه .

* جو براون

(۸۱ ساله)

کمدین‌آمریکائی– وی از سینمای صامت شروع‌کرد ، اولین فیلم معروفش «حقه‌بازهامی‌بازند» نام‌داشت ، فیلمهای معروفش نیز اینها بود : سالی – گفتی یك‌دهن‌پر– رؤیای‌یك‌نیمه‌شب‌تابستان – دهان گشاد مرا ببند – بعضی‌ها داغشو دوست دارند – کمدی وحشت .



جوبراون درسالهای آخرزندگیش فعالیت سینمائی نداشت ، حدود ده سال پیش از مرگش نیز کتابی منتشر کرد با نام « خنده‌خوب چیزی است » که درواقع زندگی‌نامه او بود .

* ورونیکالیك

(۵۳ ساله)

هنرمند آمریکائی – کسانیکه فیلمهای قدیمی«آلن‌لاد» فقید را بخاطر داشته باشند ، ستاره‌ئی موطلائی با نام « ورونیکا لیك » را بخاطر میآورند ، وی با «آلن‌لاد» در فیلمهای متعددی ظاهرشد وتقریباً با او یك زوج سینمائی تشکیل داده بود .

« ورونیکا » از سال ۱۹۳۹ به بازیگری در سینما پرداخت ولی اولین فیلم معروفش«من‌بال می‌خواستم» درسال ۱۹۴۱ او را بشهرت رسانید ومحبوبیت فوق‌العاده‌ئی بدست آورد ، درست برخلاف سالهای آخر زندگی‌اش که کارگرکارخانه بود .

معروفترین فیلمهای ورونیکا اینهاست : اسلحه کرایه‌ای – کلید شیشه‌ای – کوکب آبی – سایگون و جای پا دربرف که آخرین فیلمش بود و در سال ۱۹۶۶ بازی کرد ولی بخت یاریش‌نکرد وبعداز اینکه زندگی‌نامه‌اش را با نام «ورونیکا» منتشر کرد ، برای ادامه زندگی‌اش تا پایان زندگی ناچار ازکارهای کوچکی نظیر کارگری در کارخانه وتصدی بار شد .

درموافقت ضد تاریخ سینما (بقیه)

بلاشه در اکتبر ۱۹۱۳ به محض پایان قراردادش با گومون شرکت «بلاشه فیچر اینکورپوریشن» را تشکیل میدهد (مدیرعامل آلیس‌گی) . این شرکت فوراً جانشین سولاکی میشود که در ۳۱ اکتبر تولید محصولات دوهفتگی‌اش را متوقف میسازد . ولی پنج فیلم دردست تهیه مؤسسه سولاکی با همان علامت به‌ترتیب ماهی یکی تا ژوئن ۱۹۱۴ روی پرده میآیند . برخلاف سولاکس ، شرکت جدید فقط فیلمهای درام – مخصوصاً حادثه‌ای – در حداقل چهار حلقه تولید میکند . آلیس‌گی تولید محصولات جدید را در ۱۷ نوامبر با **ستاره هند** افتتاح میکند . وبهمین‌ترتیب ۹ فیلم از چهارده فیلم بلاشه فیچر را از نوامبر ۱۹۱۳ تا انحلال‌آن در ۱۹۱۴ کارگردانی خواهد کرد وبقیه بکارگردانی **هاری شنك** یا **هربرت بلاشه** ساخته میشود .

این بنیانگذارخستگی‌ناپذیر ترجیح میدهد وجودش‌را وقف کمپانی‌جدیدی کند که با سرمایه پانصدهزار دلار در آوریل ۱۹۱۴ تشکیل داده . « یو . اس . آمیوزمنت کورپوریشن» نایب رئیس : آلیس‌گی و مدیرکل آن : **جوزف شیر** است شرکایش : چارلز لیتگو ، جوزف یوری و **هانری مه‌نه‌سیه** و **ژول برولاتور** فرانسوی هستند .

هدف شرکت در اعلامیه توسط رئیس شرکت چنین بود : قرار است تحول سینما درنظر گرفته شود وجای بیشتری به‌هنر داده شود تا شاهکار ایجاد گردد و دراین اعلامیه هم‌چنین گفته شده که میتوان با اقتباس آثار کلاسیك ادبی که تابحال مورد بی‌لطفی سینما واقع شده باین‌هدف رسید . اینکار را میشود باکمترین خرج وبدون کمترین اشتباه باروی پرده‌آوردن نمایشنامه‌هائی که از روی این آثار اقتباس شده انجام داد . بزبان ساده‌تر معنی حرف اخیر اینست‌که شرکت قصد دارد بخصوص نمایشنامه‌های تئاتری را با شرکت – تازگی دراینجاست – همان هنرپیشگانی که با موفقیت روی صحنه تئاتر آنرا اجرا میکنند بفیلم درآورد . این وسواس بهبود کیفیت ، این تمایلات فرهنگی بطرزی نوین در جهان مادی سینمای آمریکا انعکاس می‌یابد . ولی عیوبی هم دارد که **فوی‌باد** با قدرت تمام در ۱۹۱۱ بهنگام این‌عیوب را برملاء می‌کند وبه مؤسسات **فیلمدار** و **مجمع سینمائی مؤلفان وادیبان** ، حمله می‌کند واظهار میدارد این‌کار برابرست با نابودی سناریوی اصیل ، ضمیمه شدن سینما به تئاتر . . . معهذا این سری (فیلمهای هنری!) تهیه شد که بیشترشان را هربرت بلاشه کارگردانی کرد این‌کار در سپتامبر ۱۹۱۴ با اقتباس از نوشته دیکنز بنام The chimes آغاز شد و با چند فیلم دیگر از روی آثار همین نویسنده و دیگران ادامه یافت .

سهم آلیس‌گی برای (یو . اس . آمیوزمنت) با سه‌فیلمی که در ابتدای ۱۹۱۷ به نمایش درآمد مشخص میشود The adventurer (از روی رمان اوپتون سینکلر) A man and the woman, The Emperesse (از روی رمان نانا اثر امیل‌زولا) – از ژانویه ۱۹۱۷ استودیوی سابق **سولاکس** در **فورت‌لی** توسط هربرت بلاشه به‌شرکت آپولوپیکچر اجاره داده میشود البته اشخاص دیگری نظیر **آلبرکاپل لانی** هم این محل را بعدها اجاره کردند ولی حدود سال ۱۹۲۰ این‌محل بفروش رسید واستودیوی اخیر برای همیشه ازبین رفت . دراین فاصله ، از اکتبر ۱۹۱۴ تا اوت ۱۹۱۷ آلیس‌گی ده‌تا فیلم پنج حلقه‌ای کارگردانی کرد و درتهیه ده دوازده‌تای دیگر (با کارگردانهای مختلف) برای شرکتی‌که ظهورش مواجه با نابودی مؤسسه بلاشه فیچر است ، نظارت نمود . این مؤسسه جدید نامش، popular Players and plays . رئیس : **ال – لارنس وبر** ، مدیرکل : **هاری کوهن** و مدیر تهیه‌اش **هربرت بلاشه** است .

فیلمهائی‌که توسط آلیس‌گی برای این شرکت ساخته شده تماماً اقتباس از نمایشهای تئاتری . رمان ، یا شعر بودند . در بیشتر آنها نقش اول را یکی از اولین (وامپ)های سینما : رقاصه روسی **اولگا پتروا** بعهده داشت .

این نکته جالب است که بدانید زوج **بلاشه** به‌گسترش متروپیکچر (که بعداً پس‌از ادغام تبدیل به متروگلدوین‌مایر شد) کمك کرده‌اند باین ترتیب که از بدو ایجاد آن در مارس ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۸ ، پخش محصولات متعدد خودرا بآن سپرده‌اند و دوسال تمام بدین‌ترتیب تقریباً تمامی فعالیت پخش فیلم آنرا تأمین کرده‌اند و نیز کمك‌های کوچك وناخودآگاهانه آنها به‌رشد یك تراست کمك‌کرد .

جدائی زوج بلاشه از استودیویشان نشانی از پایان یك دنیا بود .

پاته – اسکس شانژ آخرین فیلم « **آلیس‌گی** » را پخش کرد . در مارس ۱۹۱۸ **ماجرای‌بزرگ** باشرکت **بسی‌لاو** درژوئن۱۹۲۰ Tarnished Reputation را که از روی سناریوی **لئونس پره** ساخته شده‌بود وشوهرش نیز بعدازکارگردانی یك سری فیلم برای (اسکرین‌کلاسیك) که اغلب برمبنای سناریوهای **جون ماتیس** تهیه شده بود ، درسال ۱۹۲۳ با سمت مدیرتهیه وارد **یونیورسال پیکچر** شد ازجمله بر کارگردانی همه وسترنهائی که با شرکت **هوت گیبسون** ساخته شد ، نظارت میکند ، بعد هم در ۱۹۲۹ باظهور ناطق ازسینما کنار میرود

ورق برای همیشه برگشته‌بود : ورق ماجرای‌قهرمانی‌سینمای نیویورکی... رهگذرانی‌که ازخیابان‌کاسبکاران لوس‌آنجلس عبور می‌کنند ووقتی بهدر و ویترین مغازه کوچك لامپ وآباژور فروشی نگاه می‌کنند هیچگاه بفکرشان خطور نخواهد کرد که صاحبان آن از پیشگامان سینمای فرانسه وسینمای آمریکا هستند . فرانسوی‌ها فیلمهای آلیس‌گی را به **ژاسه** یا **کول** نسبت داده‌اند . آمریکائی‌ها نیز (مادام بلاشه ، زن ظریف فرانسوی) را از یاد برده‌اند .

در سالهای اخیر از **لیلیان‌گیش** درباره تنها مورد کارگردانی‌اش پرسیده شد ، او بیاد آورد که پیش‌از تجربه خودش یك زوج فرانسوی هم بودند که زنش کارگردانی میکرد اما اسمش را بخاطر نداشت .



„مظفر"

کارگردان : **مسعود ظلی**

سناریست : **حسن تهرانی**

فیلمبردار : **امین برومند**

با شرکت : پرویز صیاد - مری آپیك - نوذر آزادی - پروین دولتشاهی - محمد گودرزی - علی زاهدی وجهانگیر فروهر

محصول گروه آزاد فیلم وشرکت عبض



((نفرین))

سناریست و کارگردان : **ناصر تقوائی**

فیلمبردار : **نعمت حقیقی**

موسیقی متن : **اسفندیار منفردزاده**

با شرکت : بهروز وثوقی – جمشید مشایخی – فخری خوروش

محصول شرکت سینما تئاتر رکس

بمناسبت مرور در آثارسینمای کشورهای آفریقائی
در دومین جشنواره جهانی فیلم تهران

ارزیابی سینما در قاره افریقا

قسمت دوم

پرویز شفا

در دیگر کشورهای آفریقایی که هنوز تحت نفوذ سفیدپوستان هستند، دوفیلم به‌وسیلهٔ **«سارا مالدورور»** (Sarah Maldoror) همسر «ماریو D'andrade» شاعر آنگولایی ساخته شده است. یکی از آنها، فیلم **«آوای شورش»** است که براساس نوولی از **«لواندینو وی‌یرا»** (Luandino Vieira) آنگولایی است که رنج‌ها و مشقات یك زنرانی آفریقایی را در زندان پرتغالی‌ها نشان می‌دهد. همچنین عدم امکان ایجاد تفاهم بین استثمارگر واستثمار شده را. فیلم **«تفنگ‌ها برای بانتا»**، یك فیلم بلند داستانی است دربارهٔ جنبش آزادی‌بخش (P.A.I.G.C) **در «گینه بیسو». «سارا مالدورور»** به‌تازگی ساختن "Domingos Xavier" را که فیلمی است دربارهٔ آگاهی وهشیاری سیاسی مردم مستعمرهٔ پرتغالی آنگولا آغازکرده است.

فیلم **«بیدار شو»** ساختهٔ **«لیونل انگاکانه»** (Lionel Ngakane)، فیلمسازی ازاهالی آفریقای جنوبی که اینك در تبعید بسر می‌برد، فیلم کوتاه مستندی دربارهٔ موقعیت تراژیك مردم سیاهپوست آفریقای جنوبی است که زیرفشار و سلطهٔ نژادپرستان سفیدپوست این‌منطقه دست‌وپا می‌زنند. **«لیونل انگاکانه»** اینك سرگرم ساختن فیلمی است دربارهٔ **«رئیس آلبرت لوتولی»** (Chief Albert Luthuli)، «رئیس کنگرهٔ ملی آفریقایی آفریقای جنوبی» و برندهٔ جایزهٔ صلح نوبل. ضمناً، «انگاکانه»، مهارت و استادی خود را در ساختن فیلم‌های داستانی به‌ثبوت رسانده است. فیلم **«جمیمه وجانی»** (Jemima & Johny) به بحث **دربارهٔ روابط نژادی در حومهٔ لندن می‌پردازد.**

«پایان گفت‌وگو»، فیلم دیگری دربارهٔ نژادپرستان سفیدپوست است که توسط سیاهان آفریقای جنوبی‌ساخته شد. برای‌تهیه این‌فیلم، بالاجبار صحنه‌های فیلمبرداری شده را پنهانی از اتحادیه کشور آفریقای جنوبی خارج کرده ودرلندن تدوین می‌کردند. البته باتوجه به‌این‌که سیاهان آفریقای جنوبی مجاز به‌ساختن فیلم‌های سیاسی درکشورشان نیستند.

تاکنون بسیاری از مسایل مهم و خطیر امروزی قارهٔ آفریقا، به‌درستی درفیلم‌ها نشان داده نشده است. در بین این‌مسایل، می‌توان سوء استفاده‌های قدرت‌طلبی اقلیت حاکم، رابطه‌های گسستهٔ خواص وعوام، فساد، فرار مغزها، مهاجرت شهری، گرایش قبیله‌ای، ابقای روابط و سیستم‌های ارزشی قبل از استقلال، ثروت اندوزی اقلیت وفقر توده، کودتاهای پی‌درپی نظامی، قتل‌های سیاسی و رفتار ناخوشایند با مخالفان سیاسی، ناآرامی محیط دانشجویی، جنبش‌های آزادیبخش و جنگ‌های داخلی را اسم برد ـ از هیچیك از این مسایل، سخنی نرفته است یا اگرهم فیلمسازی جرأت گفتن داشته، سطحی بوده است.

اما اگر قرارشود باتوجه به‌بعضی از آخرین‌فیلم‌ها قضاوت بکنیم ـ مثل **«امیتای»** ساختهٔ **عثمان ثمبن**، یا "Soleil O" ساختهٔ **«مدهوندو»** ـ فیلم‌های متأثر از مسایل سیاسی، درحال پیشرفت است. ولی بی‌تردید، چنین فیلم‌هایی، به‌ویژه درموطن خود با مشکل بزرگی روبرو خواهند شد. تجربهٔ "Soleil O"، علیرغم جایزه‌ای‌که درجشنوارهٔ فیلم کارتاژ سال ۱۹۷۰ دریافت کرد، ولی به‌عنوان فیلم انتخابی، مورد قبول دولت موریتانی واقع نشد، مشکلات فراوانی را که درسر راه تهیهٔ فیلم‌های جدّی وجود دارد به‌خوبی نشان می‌دهد. درواقع می‌توان گفت که سینماگران آفریقایی قادر نخواهند بود به‌آسانی آزادی انتقادی خودرا علیه منافع قدرت‌ها بکار بیندازند.

برای فیلمسازآفریقایی، کمك دولت دراین‌زمان، هنگامی‌که سینمای آفریقایی به شدت متکی به قوانینی برای پایه‌ریزی ساخت‌هایی‌است تاتهیه‌کنندگان‌آفریقایی را قادر بکند جای پای محکمی بدست آورند، ضروری است. فیلم‌هایی که درکشور نیجریه تهیه می‌شود، این توهم را پیش می‌آورد که هرمضمون سیاسی می‌تواند به‌وسیلهٔ فیلم بیان شود. دوفیلم، محصول شرکت "Calpenny" ـ **«خرمن‌کونگی»** براساس نمایشنامهٔ "Wole Soyinka" (که ازفیلم ساخته شده ناخشنود است) وفیلم **«قورباغه‌ها درخورشید»**، ملهم از دونوول "Chinua Achébe" به اسم‌های **«همه چیز فرو می‌ریزد»** و "No longer at ease" بازمینهٔ داستانی جنگ بیافرا ـ به‌گفت‌وگو دربارهٔ مسایل کاملاً سیاسی می‌پردازند. باید یادآور شدکه مشکل بتوان این‌فیلم‌ها را که با شرکت بازیگران سیاهپوست تهیه شده است، آفریقایی نامید. از آنجا که سازندگان هردو فیلم خارجی بودند (آسی‌دیویس «آفریقائی ـ آمریکائی» و «هانس یورگن پوهلاند» آلمانی وسرمایهٔ خارجی که درتهیهٔ این دوفیلم دخالت داشت، گویا بیش‌از حدلزوم درموضوع داستانی دخالت کرده است.

از سوی دیگر، ممکن است چنین تصور شود که تهیه فیلم‌های مشترك ـ که تهیه تعدادی از آنها دراین اواخر در الجزایر سازمان یافته است ـ کمکی خواهد کرد، تا فضای آزادیبخش را تا آن‌جا که مربوط به مضامین می‌شود، ارائه بدهند. اگر نتوان همه‌چیز را بی‌پرده گفت، همواره راه‌های زیرکانه‌تری برای انتقال و القای پیام به‌دیگران یافت می‌شود. یکی از این راه‌ها، خندیدن به شیوهٔ نظام موجود آفریقایی است، همانطوری‌که بوسیلهٔ **«مصطفی‌آلاسان»** درنخستین فیلم‌های‌کارتونی‌آفریقایی نشان داده می‌شود، فیلم‌هایی مثل **«مرگ گنجی»** (La mort de Gandji) و **«مسافرت سیم»** (La Voyage de sim) که در فیلم اخیر، دیدار رسمی میان قورباغه‌ها را نشان می‌دهد، فیلمسازان آفریقایی در فیلم‌های کمدی نیز، امکان استهزای قدرت‌های نظامی و دولتی را بطورکلی در فیلم‌هایی چون "Badou Boy" ساختهٔ **«جبرئیل دیوپ مامبتی»** (Djibril Diop Mambety) از کشور سنگال‌که نقش **«مجری قانون»** را به‌ماموری احمق با ظاهر جسمانی مضحك، که مرد جوانی را درشهر داکار در یك سلسله موقعیت‌های خنده‌دار دنبال می‌کند، بکار می‌گیرند.

باید درنظر داشت که تنها یك دهه از موجودیت فیلمسازی در آفریقا با غنای مضمون‌های موجودش می‌گذرد. فیلم آفریقایی، از نظر مضمونی در مسیر درستی قرار گرفته و درخشش تعدادی از سینماگران خوش‌آتیه و با استعداد را نوید می‌دهد.

سبکهای گوناگون فیلمسازی در افریقا

زمانی **ژان لوك گودار** گفت: **«هرگز کسی فیلم‌هایی را که سیاهان ساخته‌اند، نمی‌بینند. حتی سیاهان هم هرگز ساخته‌های هم‌نژادان خودشان را ندیده‌اند. اینان فقط آثار سینمایی سفیدپوستان را دیده‌اند، زیرا در آفریقا، سینمایی به‌اسم سینمای سیاهپوست‌ها وجودندارد وسینماگران این‌قاره به‌ساختن فیلم‌هایی تمایل‌نشان می‌دهندکه سفیدپوست‌ها می‌سازند».** به هرتقدیر، گفتهٔ کارگردان بزرگ فرانسوی همراه با واقعیت است. اما، اکنون همه‌چیز دگرگون شده و پیشرفت‌هایی حاصل شده است. البته، سیاهان آفریقایی، آثاری به‌وجود آورده‌اند ـ از جملهٔ "Mandabi" از**عثمان ثمبن** و "Diegue-Bi" ساختهٔ **«ترا اوره»** که تماشاگران بسیاری داشته است ـ ولی، **این واقعیت است** که فیلمسازان آفریقایی، هنوز هم ناچارند به‌منظور آشنایی بیشتر با فیلم‌های همگامان خود، از جشنواره‌های بین‌المللی فیلم دیدن بکنند. باتوجه به‌کمیت محصولات آفریقایی ومشکلات پخش‌آن بویژه درکشورهای آفریقایی، روشن است که خواست وگرایش تماشاگران و فیلمسازان آفریقایی از بسیاری جهات متأثر از محصولات خارجی است. به‌جرأت می‌توان گفت هنوز مکتب ویژهٔ فیلمسازی آفریقایی در سراسر این قاره موجودیت پیدا نکرده است. درواقع، کارگردان‌های آفریقایی، روش‌های بسیاری را آزمایش و تجربه می‌کنند و گاهی با دقت، روش ابداعی یك سینماگر خارجی را دنبال می‌کنند. برای نمونه، فیلم **«مختار»** متأثر ازگودار، و **«زنی باچاقو»** ساختهٔ **«تیمیته باسوری»** (Timité Bassori) و **«مونا یا رؤیای هنرمند»** از **«هانری دوپارك»** (Henry Duparc) (هردو ازکشور ساحل عاج) و **«بازی»** ساختهٔ **«علی بورجینی»** (Ali Bourgini) تونسی، و**«داستانی بسیارساده»** ازهموطنش **«عبداللطیف بنامار»** (A. Benammar)، هریك با گرایش به مکتب‌های فراوان سینمای اروپایی ساخته شده است. باید متذکر شد که این اشاره، انتقادی ازکیفیت فیلم‌ها نیست.

در برخی از فیلم‌های کشورهای آفریقای شمالی، تأثیرسینمای مصرکه پخش گسترده‌ای از داکار درغرب تا شرق‌آفریقا دارد، آشکارا دیده می‌شود. ولی مادامی که اثرات گونه‌گون فکری به محصولات آفریقایی، فرانسوی، ایتالیایی، روسی، هندی و مصری وابسته باشد، سینماگران آفریقایی با مشکل بزرگی روبرو هستند که باید در سازندگی مکتب سینمای خاص خود تلاش بکنند. نباید با آسان‌پذیری و تقلید صرف از نمونه‌های متداول‌خودرا راضی‌نگهدارند. هرسینماگری در جست‌وجوی جهت خاص خویش است، از ساختن فیلم‌های تجارتی دوری می‌گزینند وسعی درتکامل جهت خود وارتباط فکری بیشتر با توده مردم کشورهای

مختلف آفریقایی دارد .

البته این مسئله ــ ساختن فیلم برای گروهی خاص؟ ــ به‌امکانات‌تجارتی وسیاسی پخش‌فیلم درآفریقا مرتبط است که دربارهٔ آن در سطور زیرین بحث خواهد شد . اصولاً ، مسئله ــ «مصرف‌کنندهٔ» فیلم چه‌کسانی هستند ؟ ــ به‌روشنی روش فیلمسازی و نیز زبانی راکه باید بکار گرفته شود ، تحت تأثیر قرار می‌دهــد . سینماگران قاره سیاه ، استفاده از زبان‌های متداول آفریقایی را در فیلم ، یك اصل ضروری می‌دانند ، زیرا درغیراین‌صورت ، احساس تماشاگر محلی ، در استنباط ازکلیت اثر ساختگی خواهد بود . از همین روست که عثمان ثمبن در فیلم اخیرش "Emitai" بازیگران را وامیدارد به زبــان "Diola" گفت‌وگو بکنند . فیلم «گودو» ساختهٔ «باباکار ثامب» به زبان Woloff ، و فیلم‌هایی که در نیجریه ساخته می‌شود به زبان‌های "Haussa" و "Djerba" است .

در فرهنگ آفریقایی ، کلمات و حرکات با هم ارتباطی نزدیك دارند وگفتگوها از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند . همچنین، وادارکردن بازیگران به‌صحبت با زبان‌های مختلف ، عملی پسندیده است زیرا در اکثر فیلم‌هایی‌که با بودجه‌های ناچیز درکشورهای سفلای صحرا ساخته می‌شود ، فقط از چند بازیگر حرفه‌ای استفاده می‌شود و نقش‌های اصلی ، اغلب به عهــدهٔ غیرحرفه‌ای‌هائیست که با مشکل‌گویش روبرو نیستند .

ظاهــراً چنین بنظر می‌رسد که بهره‌وری از زبان‌های اصیل آفریقائی ، تا آنجا که مربوط بــه بازیگری وکیفیت محلی می‌شود ، ناشی‌از اندیشهٔ اصیل فیلمسازان است ، حتی اگر مجبور بشوند نسخه‌هــای دیگری به‌زبان‌های اروپایی بسازند . ضمناً هدف دیگر سینماگران آفریقایی ، ساختن فیلم‌هایی است خاص آفریقایی‌ها و پیشی‌جستن در بازاری که تحت تسلط قدرت‌های پیشین استعماری است . سینماگر آفریقایی ، در راه «آفریقایی‌کردن» سینمای ملی با بازار محدود و مشکلات فراوانی روبروست که در این مورد سخن خواهد رفت .

اگر بحث بر سر اصالت روش سینمایی باشد ، باید گفت تمایل فیلمسازان به شیوه‌های نو و ابداعی ، کمکی است به‌سوی خودآگاهی راستین و گامی است به‌سوی پیشرفت وتکامل سینمای اصیل آفریقایی .

خطر افول و سیر قهقرایی همواره وجود دارد . این خطر به‌روشنی در فیلم «تریاك وشلاق» ساختهٔ احمد راشدی مشهوداست . اثری‌است جنگی به‌شیوهٔ فیلم‌های هالیوودی با تمام عظمت‌ها و صنعت‌های این‌گونه آثار. درواقع پرخرج‌ترین ، نه مؤثرترین ، فیلم الجزایری است که تا کنون ساخته شده است . علیرغم استقبال فراوان مردم ، این فیلم کیفیت اصلی و اساسی موجود در اکثر فیلم‌های آفریقایی را منعکس نمی‌کند : یعنی جست‌وجوی فیلمسازی برای یافتن راه‌های‌نو وچگونگی ارائهٔ آنها . به هرتقدیر ، می‌توان گفت‌که سینمای آفریقا ، سینمای «مولف» است که نه‌تنها دست کمك به سوی همبستگی‌های تجارتی‌دراز نکرده ، بلکه درمسیر هنــر راستین گام برمی‌دارد . باوجود شرایط سخت اقتصادی‌ــ به‌ویژه درکشورهای‌آفریقایی‌سفلای صحرا ــ و مشکلات فراوان دیگر ، این خواستهٔ شخصی فیلمساز است که عقاید و اندیشه‌هایش را روی نوار فیلم منتقل می‌کند . تنها ، افرادی این مبارزه را برمی‌گزینند که قوی و با شهامت هستند و این شاید یکی از دلایلی‌باشد





بالا : خرمن کونکی
وسط : گودو از باباکار ثامب
پائین : آمیتای از عثمان ثمبن

که چرا فیلم‌ها و فیلمسازان آفریقایی، مضامین و روش‌های گوناگون را در معرض دید و داوری همگان قرار می‌دهند.

به‌این‌ترتیب، سینماگران آفریقایی، اندیشه‌ها و تلقی‌های خود را در قالب‌های متعدّد بیان می‌کنند که از «نئورئالیسم» عثمان ثمبن به بذله‌گویی وشوخ‌طبعی‌آشفته– البته‌تااندازه‌ای– "Badou Boy" از **«جبرئیل دیوپ»** و از قالب هجوآمیز و آهنگین «کنسرتو برای تبعیدی» **ازیره اکاره** به قالب سادهٔ Cabascabo از **«عمرو گاندا»**، وساخته‌های هوشمندانه و سادهٔ **«مصطفی‌آلاسان»**، از کیفیت مجادله‌آمیز "L'aube des Damnes" ساختهٔ **احمد راشدی** به حالت اعتراض آرام **"Wechma"** ساختهٔ **«بنانی»** در تغییرند. گذشته از زمینه‌های فرهنگی و اعتقادات گوناگون سینماگران، تفاوت قالب‌ها به‌مقدارچشمگیری به بودجه گروه‌های فیلمسازان مختلف و شرایط سیاسی کشورهای آنان بستگی دارد. تنی چند از از این سینماگران، بطور حرفه‌ای در کشورهای فرانسه، ایتالیا، شوروی و آلمان تعلیم دیده‌اند. برخی خود آموخته‌اند. گروهی ــ بسیاری از سینماگران الجزایری ــ ازبودجه‌های کلان مؤسسات دولتی استفاده می‌کنند. و گروهی نیز از شبکه‌های تلویزیونی و سازمان‌های گستردهٔ خارجی کمك مادی دریافت می‌کنند وبعضی با پولی‌که در ازای فیلمنامه‌ها با پیش‌پرداخت‌هایی برای دادن امتیازات نمایش فیلم به سرمایه‌داران، بکار فیلمبرداری می‌پردازند، و سرانجام گروهی دیگر با دارابودن وسایل محدود به‌کار ادامه می‌دهند و هرگاه که بتوانند چند صدمتر فیلم خام خریداری می‌کنند وکارشان را دنبال می‌کنند. گروه اخیر، ازنظر اصالت واهمیت، کارشان‌کمتر از دیگران نیست، نمونهٔ تحسین‌انگیز آثار سینماگران این گروه طبقه‌بندی، فیلم خشونت‌آمیز و مبتکرانهٔ "Soleil O" از **«مدهوندو»**ی موریتانیایی‌است. اگر فیلم آفریقایی امروزه در مسیر واقعی گام برمی‌دارد، به‌خاطر سخت‌کوشی همه‌جانبه و خستگی‌ناپذیر تنی چند از سینماگران و دیگر افراد است. این‌افراد رویاروی تمام نابرابری‌ها و مشکلات، نقطهٔ عطفی در سینمای آفریقا به‌جای نهاده‌اند واینك باامیدواری به‌قدرت‌های حاکم درکشورهای خود قبولانده‌اند که مساعدت مادی و آزادی فردی به‌خاطر حمایت و پیشرفت سینمای آفریقایی، ضرورتی آنی دارد.

اقتصاد تهیه و توزیع

«آندره مالرو» پس از مطالعهٔ طولانی خود دربارهٔ زیباشناسی فیلم، اظهار داشت: «... **گذشته از همهٔ اینها، سینما یك صنعت است.**» بی‌تردید صاحبنظران دیگری هم یافت می‌شوند که در این مورد اصرار دارند که سینما، نخست «صنعت» وسپس «هنر» است[1]. اینك بطور خلاصه، به‌بررسی وضع تهیه وتوزیع درآفریقا می‌پردازیم، ونمونه‌های موردنیاز را، بیشتر ازکشورهای آفریقایی فرانسوی‌زبان برمی‌گزینیم.

سینما درکشورهای مختلف، وضعیت‌های گوناگون دارد و باید گفت که بیشتر به‌اوضاع و شرایط سیاسی وابسته است. اما با نادیده‌گرفتن چند استثناء، می‌توان گفت که پخش فیلم به‌شیوهٔ پیش از استقلال، هنوز به قوّت خود باقی است. دو شرکت فرانسوی ــ "Comacico" , "Secma" ــ در ممالك آفریقای فرانسوی‌زبان، درامر پخش‌فیلم، حالتی نیمه‌انحصاری دارند. این شرکت‌ها، درحدود دویست‌وبیست سینما را در اختیار دارند و عملاً تمام برنامه‌ریزی بقیه سینماها را انجام می‌دهند. درسال ۱۹۷۰، یك‌شرکت سوم به‌اسم "Afram" که امریکایی است، آغاز به‌کار کرد. اما هنوزسفره‌اش‌را نگسترده وفقط عنوان «واردکننده–پخش‌کننده» را داراست. به‌این‌ترتیب، تمام فیلم‌هایی که وارد آفریقا می‌شود، به‌جز فیلم‌های غیرتجارتی‌که درسینه‌کلوب‌ها، سفارت‌خانه‌ها، مراکز فرهنگی ودیگر مکان‌هایی از این دست به نمایش درمی‌آید، به‌وسیلهٔ دو شرکت «کوماسیکو» و «سکما» توزیع می‌شود. انتخاب فیلم‌ها برای نمایش کاملاً در اختیار آنهاست ــ به‌استثنای الجزایر، تونس وتا حدودی گینه. حاصل این‌گونه انحصار در پخش فیلم، ثمری ندارد جزرواج هرچه‌بیشتر فیلم‌های بی‌ارزش‌کارآگاهی وماجراجویانهٔ کشورهای غربی ــ و کشورهای عربی و هندوستان بسیاری ازمحصولات بی‌ارزش خودرا برای این بازارها تدارك می‌بینند. فیلم‌هایی که از شهرت بین‌المللی برخوردارند، بندرت برای‌آفریقایی‌ها نشان داده می‌شود و اگر هم چنین فرصتی پیش‌آید، در پایتخت‌ها و در سینماهای گران‌قیمت روی پرده می‌آید، یعنی جایی‌که «بها»ی بلیت مانع بزرگی برای استفاده توده تماشاگر آفریقایی است.

از آن‌جاکه تهیه‌کنندگان خارجی، توجه چندانی به بازار آفریقایی نشان نمی‌دهند، انحصار دوگانهٔ «کوماسیکو» و «سکما»، امتیاز نمایش فیلم‌هایی را که باید در آفریقا نشان داده شود به‌بهایی ارزان خریداری می‌کنند. زیرا این محصولات سینمایی، منافع لازم را در مناطق دیگری تأمین می‌کنند. ودلیل این‌که سینماگر آفریقایی در بازار داخلی با مبلغی‌ناچیز برای فیلمش روبرو می‌شود، جز این نیست. برای نمونه، **به‌عثمان‌ثمبن** برای ساختن "Borom Sarret" فقط دوهزار فرانك جدید (حدود چهارصد دلار) پیشنهاد شد، درحالی که تهیهٔ فیلم، سی‌برابر مبلغ پیشنهادی خرج برداشت. به‌این‌جهت، به‌خاطر قدرت انحصاری دوشرکت فرانسوی دربازار آفریقایی وصدور فیلم به‌کشوری دیگر با بهایی کمتر از بهای عادی، فیلم اصیل آفریقایی حتی در بازارهای معمولی وطبیعی سرزمین خودش‌هم شانسی ندارد.

البته موارد استثنایی هم هست. کشور **الجزایر** پس ازکسب استقلال، تهیه، پخش و نمایش فیلم را ملی اعلام کرد. این کشور که سالیان دراز مجبور به‌تحمل رنج‌ها ومرارت‌های ناشی از فشار انحصارطلبان بود ناچار می‌بایست تا زمان تسلیم انحصارطلبان، با فیلم‌های موجود در انبارها روزگار بگذراند. درکشور **گینه** نیز پخش فیلم ملی اعلام شد. اما دو شرکت «کوماسیکو» و «سکما» از طریق سازمان دولتی، هنوز هم به‌کار پخش ادامه می‌دهند. در تونس، تهیه و توزیع خصوصی و دولتی وجود دارد اما انتخاب و نمایش فیلم‌ها به‌عهدهٔ دستگاه دولتی است. باوجود این، قدرت دوشرکت انحصاری فرانسوی هنگامی‌نمایان شد که **ولتای علیا** پس از ملّی‌کردن سینما، مجبور شد سینماهای نمایش‌دهندهٔ فیلم را به صاحبانش بازگرداند. از سوی دیگر، انحصارطلبان انعطاف‌پذیر شده‌اند و به برخی از تهیه‌کنندگان آفریقایی براساس درصد فروش، قراردادهایی پیشنهاد کرده‌اند ــ مسئله‌ای که پیش از این هرگز درآفریقا رخ ننموده بود. امّا تا زمانی‌که «هیأت نظارت» وجود نداشته‌باشد، تهیه‌کنندهٔ آفریقایی چگونه می‌تواند درآمد واقعی فیلم را تعیین‌کند؟

درواقع باید گفت که ساخت صنعت فیلمسازی در اکثر کشورهای آفریقایی، از پیشرفت و تکامل سینمای ملی آفریقایی جلوگیری‌کرده است. شرکت‌های پخش فیلم، در امر سرمایه‌گذاری و تهیهٔ فیلم‌ها، تأسیس مؤسسه‌ای سینمایی حتی در سطحی پائین نیز مساعدتی نکرده‌اند. و با چنین روش سودجویانه‌ای، سبب دلسردی سینماگران آفریقایی شده و آنان ناچار برای حمایت از سینما، به دولت‌ها روی کرده‌اند. (Federation Pan Africaine des cinéastes) "Fepaci" اظهار داشته است که تا این اواخر، تمام تهیه‌کنندگان‌فیلم درکشورهای عضو "OCAM" نمی‌توانستند بیش‌از ده‌درصد مصرفی‌فیلم برای‌سینماهای آفریقایی‌را برآورده بکنند. (ملاحظه: OCAM = Organization Commune d'Afrique — Malayasi et Mauritius گروهی از مناطق مستعمراتی پیشین فرانسه در آفریقا که تقریباً همه فرانسوی‌زبان هستند. اعضای OCAM، پول رایج مشترك دارند (فرانك C.F.A.) و در موردِ مسایل اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی با یکدیگر همکاری می‌کنند. یکی از نمایندگان OCAM، در کابینهٔ فرانسه، دارای یك سمت دولتی است. "Fepaci" با "OCAM" همکاری‌نزدیك دارد ــ برای‌نمونه، همکاری‌دربرگزاری سومین‌جشنوارهٔ‌فیلم‌های‌آفریقایی‌در"Ouagadougou" در ولتای علیا در ماه مارس ۱۹۷۲. سینما روهای کشورهای عضو "OCAM" را در حدود شصت‌میلیون نفر در مقابل پانصد سینما تخمین زده‌اند).

برای محصولات سینمایی آفریقایی، اگر که به‌توانند درکشورهای‌عضو "OCAM" پخش‌دلخواهی بدست آورند، این آمار قابل ملاحظه است. جمعیت فراوان‌کشورهای عضو، خودبخود درنظر تهیه‌کنندگان کارآمد جالب توجه خواهد بود و محصولات مشترك بین این‌کشورها را تشویق خواهدکرد. درهرصورت، چنین اقدامی، فرصتی است برای تهیه‌کنندگان تا سرمایه‌ای را که در ساختن فیلم‌ها بکار انداخته‌اند، جبران کنند و نیز به‌ساختن فیلم‌های دیگر ادامه دهند که تحت شرایط فعلی بسیارمشکل‌می‌نماید. تهیه‌کنندگان آفریقایی سرانجام باید نیروی خود را صرف ساختن آثاری برای تودهٔ مردم آفریقا کنند نه‌برای اروپائی‌ها. برای پیشرفت راستین صنعت و هنر سینما در آفریقا، ضروری است که فیلم‌ها، تحت شرایط اقتصادی سالم تهیه و بوسیله تودهٔ وسیع تماشاگران آفریقایی دیده بشوند. تاکنون فیلم‌های‌آفریقایی، در مؤسسات فرهنگی فرانسوی (درفرانسه وآفریقا) بیشتر درسطح غیرتجاری نمایش داده شده است. این امتیاز در ازای کمك‌های مادی و تکنیکی جهت تهیهٔ فیلم، به‌واحد سینمایی سرویس خارجی فرانسوی داده می‌شود.

تاکنون ازشصت فیلم‌کوتاه وبلندی‌که درکشورهای عضو "OCAM" تهیه شده و حتی به دریافت بیست جایزه نایل آمده‌اند، تنها تعداد انگشت‌شماری با پخش تجاری در سینماها روبرو شده‌اند. اما اگر مسئله پخش فیلم حل بشود، بازهم بسیاری از ممالك عضو OCAM فاقد تجهیزات، افراد و سرمایهٔ لازم هستند. دراکثرنواحی‌فرانسوی‌زبان، کارهای پس‌از فیلمبرداری معمولاً در پاریس انجام می‌گیرد و از این‌جاست که مخارج قوس صعودی را می‌پیماید. هرچند که تعداد کارگردان‌ها رو به‌فزونی است، درمقابل، فیلمبردار و صدابردار بندرت یافت می‌شود. درمورد بازیگران هم، فیلم‌هایی که با سرمایه‌های ناچیز ساخته می‌شوند، برای بیشتر نقش‌ها از بازیگران غیرحرفه‌ای استفاده می‌کنند.

---

1 - Pierre Schaeffer, in "Essais sur les Mass Media et la culture", UNESCO, 1971.

اما ، حتی کشورهایی با تجهیزات و نفرات کافی، تنها بخشی از فیلم را تهیه می‌کنند که از نظر فنّی توانایی تهیه‌اش را دارند . علت نیز کمبود سرمایه است . تا زمانی‌که موضوع پخش‌فیلم حل نشود یاتضمین سرمایه شکل‌دیگری نگیرد ، امیدی نیست‌که سرمایه‌های شخصی وخصوصی جهت تهیه فیلم‌های‌آفریقایی به‌جریان بیفتد . معمولاً سرمایه‌گذاران آفریقایی ترجیح می‌دهند پول خود را درصنایع مطمئنی در جریان بیندازند که برگشت سریع وسود بیشتر داشته باشد و زمانی دراز لازم است تا به سرمایه‌گذاری در فیلم ، عادت کنند . تعداد سینماهایی که به‌آفریقایی‌ها تعلق دارد روبه‌فزونی است ، ولی آنها هنوز به‌پخش‌کننده‌هایی متکی هستند که درآمد عمدهٔ خودرا از آفریقا تأمین نمی‌کنند .

تحت چنین شرایطی بود که الجزایر پس‌از کسب استقلال ، تهیه و پخش فیلم را ملی اعلام کرد . دو سازمان دولتی—«سازمان‌نظارت‌برتجارت وصنعت سینما» (O.N.C.I.C) ، پخش‌کننده و تهیه‌کنندهٔ عمدهٔ فیلم‌هـای الجزایری برای کشورهـای آفریقایی ، و « سازمان رویدادهای واقعی الجزایری » (Office des actualités Algeriannes) که فیلم‌های خبری، کوتاه ونیمه بلند تهیه می‌کنند — ناچارند اصول‌وقوانین اجازه را محترم بشمارند . هنر فیلم بلنـد داستانی ، حداکثر نزدیك به‌هفتادهزار لیره‌انگلیسی بازمی‌گرداند که این مقدار به‌تنهایی خودش بودجهٔ تهیهٔ یك فیلم‌است (باتوجه به این‌که الجزایر درحدود ۳۵۰ سینما دارد). گهگاه، به‌دلیل حفظ اعتباروشهرت ، فیلم‌های پرخرجی هم ساخته می‌شود . پرخرج‌ترین فیلم الجزایـری ، «تریاك وشلاق» است‌که حدود دویست‌هزارلیرهٔ انگلیسی صرف تهیهٔ آن شد ، هرچند که دوبرابر این مبلغ شایع بوده است[2] . این‌گونه سرمایه‌گذاری در الجزایر، نشان می‌دهد کـه بازار داخلی به‌تنهایی قادر به حمایت از محصولات ملی نیست .

اما ، کشورهای کوچك ناچارند به‌خاطر کمك و همکاری ، برای محصولات ممالك عضو ارجحیّت قایل بشوند . پیش‌از این گفته شد که کشورهای عضو OCAM جهت همکاری بیشتر ، طرح‌هایی در دست مطالعه دارند . طرحی نیز از جانب « طاهر شیریاء » (Tahar Chiriaa) تونسی و مدیرجشنوارهٔ سینمایی کارتـاژ که ضمناً بـا Agence de cooperation Culturelle et Technique همکاری‌دارد، پیشنهاد شده است . کوتاه سخن آن‌که ، بدون دخالت رسمی دولت‌ها ، امیدی به‌پیشرفت سریع سینمای ملی‌آفریقایی نیست .

از نظر زیر بنای سینمایی . اکثر کشورهـای آفریقایی ، واحدهای سینمایی دولتی دارند که صورت تکامل‌یافتهٔ واحدهای سینمایی مستعمراتی پیشین است و اینك نیز شعبه‌ای از وزارت اطلاعات آن ممالك . واحدهـای سینمایی مزبور ، تهیه فیلم‌هایی دربـارهٔ رویدادهای واقعی هفتگی و ماهانه ، فیلم‌های خبری و دیگر فیلم‌هایی را که هدفشان تبلیغ کارهای دولت است ، به‌عهده دارند . وبیشتر اوقات ، به‌رویدادهای داخلی می‌پردازند ، وخبرهای دیگر نقاط دنیا را از خبرگزاری‌های بین‌المللی دریافت می‌کنند . شبکه‌های سینمایی‌ملی نیز فیلم‌های مستند، جلب سیاحان وآموزشی تهیه می‌کند . هرچند که این شبکه‌ها به‌خوبی مجهزند و نیز گهگاه تسهیلاتی در اختیار سینماگران مستقل می‌گذارند ، با این‌حال تصور نمی‌شود که فیلم‌های بلند آفریقایی از این واحدها پدید آید . به‌این دلیل که شبکه‌هـا تحت نظارت مستقیم دولت‌ها کار می‌کنـند و نمی‌توانند آزادی‌هایی را که کارگردان‌های مستقل برای خلق آثار برجستهٔ هنری نیاز دارند، به‌آنها عرضه کنند .

در برخی از کشورها ، توجه دولت بیشتر روی توسعهٔ شبکهٔ تلویزیونی متمرکز است ، و از راه‌هـای گوناگون و با در دست داشتن وسایل پیشرفتهٔ فنّی ، افراد خلّاق یا لااقل صاحب ذوق و استعداد را به‌سوی خویش می‌کشانند . واین خود مانع بزرگی است برای پیشرفت سینمای آفریقا . «پولن‌وی‌یرا» مدیر سنگالی "Service de ciméme" می‌گوید کـه نیجریـه می‌تواند به‌داشتن شبکهٔ مجهز تلویزیونی مباهات کند ، اما همین کشور در عرض ده‌سال پس‌از استقلال ، هنوز نتوانسته است یك اثر مهم سینمایی تهیه‌کند .

این که سینما و تلویزیون می‌توانند به خوبی باهم کنار بیایند ، در الجزایر و تونس به‌اثبات رسیده‌است . برای نمونه ، تلویزیون قادر است برای فیلم‌های تجربی که غالباً با مشکل پخش روبروست ، بازار خوبـی به‌حساب آید .

بنابراین، گذشته ازتشکیل سازمانی برای رسیدگی به‌وضع پخش وتهیه وافزایش افراد متخصص مورد نیاز، بنظر می‌رسد کـه همکاری و همگامی صمیمانه بین واحدهای سمعی وبصری موجود وسینماگران خلّاق ، هم از نظر «هنر» و هم «صنعت» جهت تکامل بیشتر سینمای‌آفریقا اهمیت‌فراوانی داشته‌باشد. وهنردرخدمت عامّهٔ مردم باشد .

تمام

2 - William Walling, in "Africa Report," Juin 1971, P. 31.

تریاك وشلاق از احمد راشدی



پیشرفت وسایل ارتباط جمعی در ٤٣ کشور آفریقایی

برحسب هرصد نفر

اسامی کشورها	گیرنده‌های رادیو	گیرنده‌های تلویزیون	نسخهٔ روزانه روزنامه‌ها	صندلی‌های سینما
الجزایر	١٦/٥	١/٣	١/٦	١/٧
آنگولا	١/٩	٠	١	٠/٤
بوتسوانا	٠/٥	٠	٠	آماری در دسترس نبود
بوروندی	١/١	٠	٠	٠/٢
کامرون	٤/٤	٠	٠/٢	آماری در دسترس نبود
جمهوری افریقای مرکزی	١/٥	٠	٠/٠٢	٠/١
چاد	٠/٧	٠	٠/٠٣	٠/١
کنگو (برازاویل)	٦	٠/٠٥	١/١	آماری در دسترس نبود
کنگو (کین شازا)	١/٣	٠/٠٠٣	٠/٤	٠/١
داهومی	١/٦	٠	٠/٢	٠/٢
اتیوپی	٠/٩	٠/٠٣	٠/٢	١/١
گابون	٧/٨	٠/٠٩	٠/٣	١/١
گامبیا	٤/٧	٠	٠/٥	٠/٦
غنا	٦/٨	٠/١	١/٩	٠/٨
گینه	٢/٢	٠	٠/٢	٠/٣
ساحل عاج	٢	٠/٠٥	٠/٥	٠/٧
کنیا	٥/٣	٠/١	٠/٨	٠/٢
لسوتو	٠/٧	٠	٠	آماری در دسترس نبود
لیبریا	١٢/٦	٠/٢	٠/٦	١/١
لیبی	١٢/١	٠/٤	١	١/٣
جمهوری مالاگازی	٤/١	٠	٠/٦	٠/٢
مالاوی	٠/٤	٠	٠	٠/٢
مالی	١/١	٠	٠/١	٠/٣
مورتیانی	١/٥	٠	آماری در دسترس نبود	٠/٠١
موریتیوس	١٠/٩	٠/٥	٧/٢	٦/٢
مراکش	٥/١	٠/٢	١/١	٠/٩
موزامبیك	١/٤	٠	٠/٠	٠/٢
نیجر	١/٣	٠	٠/٤	٠/١
نیجریه	١/٨	٠/٠٥	٠/٧	٠/١
رودزیا	٣/٦	١	١/٧	٠/٢
روندا	٠/٧	٠	٠	آماری در دسترس نبود
سنگال	٦/٥	٠/٠٠٣	٠/٦	١/٥
سیرالئون	١٦/٩	٠/٥	٠/٧	٠/٣
جمهوری سومالی	٥	٠	٠/٢	٠/٨
آفریقای جنوبی	١٧/٣	٠	٥/٤	٢/٩
سودان	٢/٣	٠/٠٨	٠/٨	٠/٥
سوازیلند	١/٤	٠	٠	٠/٢
تانزانیا	١/٥	٠	٠/٤	٠/٢
توگو	١/٤	٠	٠/٦	٠/١
تونس	٨/٦	٠/١	١/٥	١/٣
اوگاندا	٢/٦	٠/٠٦	٠/٩	٠/٢
ولتای علیا	١/١	٠/٠٠٢	٠/٠٦	٠/٢
زامبیا	٢/٨	٠/٣	٠/٩	٠/٤
یونسکو (حداقل*)	٥	٢	١٠	٢
آفریقا (١٩٦٠)	٢/٣	٠/٠٧	١/٢	٠/٦
آفریقا (١٩٦٥)	٤/٣	٠/١	١	٠/٥

منبع: ادارهٔ اطلاعات امریکا در "Communications data book for Africa" ، صفحات ٦ ــ ٤ .

* «حداقل» یونسکو، حداقل استاندارد را که برای ارتباط «کافی ومناسب» ضروری است، نشان می‌دهد.





غریبه و مه

« فیلم رنگی »

نویسنده و کارگردان : بهرام بیضائی

فیلمبردار : مهرداد فخیمی

با شرکت :

پروانه معصومی – عصمت صفوی

منوچهر فرید – خسرو شجاع‌زاده – ولی شیراندامی – سامی نخعی – محمد پورستار – رضا یاقوتی – اسماعیل پوررضا

تهیه کننده : شرکت سینماتئاتر رکس







CANNES 73 کانِ ۷۳

قسمت دوم

از: فریدون معزی مقدم

می‌رسیم به‌یك رویداد تاحدودی حرف برانگیز! **«خانه‌ی یك عروسك»** ساخته‌ی «جوزف لوزی» باانتخاب «جین فوندا» بـرای نقش «نورا» و **«نورا، خانه‌ی (یك) عروسك»** ساخته‌ی پاتریك گارلند و باانتخاب «کلر بلوم» برای ایفای نقش نورا.

اولین سئوال اینکه چه شده؟ مگر چقدر قحطی قصه وداستان ونمایشنامه وفیلمنامه است که برای یکسال دو فیلم ازروی یك اثر «هنریك ایبسن» باید ساخته شود. وباز چگونه هردو به‌یك جشنواره روی‌آورده‌اند. بگذریم که یکی درقسمت اصلی ودیگری درقسمت جنبی نمایش داده شد. اما این تغییری درنفس کار نمی‌دهد. برای تماشاچی‌جشنواره‌کان اصلی وفرعی چندان تفاوتی ندارد. بخصوص‌که «فرعی»ها گاه یك سروگردن ازدعوت‌شده‌های رسمی بلندترند.

هردو کارگردان باتئاتر و نمایش آشنا هستند و «پاتریك گارلند» قبل از تئاتر باشعر و شاعـری شروع کرده است. فارغ تحصیل آکسفورد است. سه سال مدیر جشنواره جهانی شعر بوده ودرتلویزیون بی. بی. سی. لندن نمایشنامه‌های مختلفی‌را ازجمله از «لاورنس دورل» و «ساموئل بکت» کارگردانی کرده است. بهرحال درسینما تازه‌کار است. «لوزی» که احتیاج به‌معرفی ندارد. اما یك مسئله‌میماند وآن اینکه «کلر بلوم» نقش «نورا»را درتئاتر ایفاکرده است ودرواقع زحمت خلق مجدد نقش راکه قبلاً ایفاکرده وبسیار تحسین نیز شده‌است بعهده دارد. واصولاً برای ایفای اینگونه نقشها ساده‌ترین راه برگزیدن بازیگران حرفه‌ای تئاتر است. اما انتخاب جین فوندا توسط «جوزف لوزی» نمی‌دانم تاچه حد مربوط به‌قصد فیلمساز وتاچه حد مربوط به‌قدرت تهیه‌کننده است. بهرحال ازجین فوندا ــ یعنی ازتصویری‌که از او درذهن هست والبته تصاویری روژه‌وادیم‌زده وباربارلایی چهره دیگری دیده می‌شودکه مسلماً ــ جدا ازتأثیر وراهنمایی «لوزی» ــ به‌کوشش خود او نیز بستگی دارد. جالب است‌که «آزاد کردن» خود (نورا) ازهاله پدر ــ شوهر با زندگی امروز «جین فوندا» تاحدودی نزدیکی دارد وشاید یکی ازعلل قبول نقش دراین فیلم همین بیانیه آخر فیلم باشدکه طرفداران آزادی را خوش می‌آید.

«ایبسن» دراماتیست برجسته نروژی در ۱۹۰۶ فوت‌کرد وبه‌تحقیق ما نمی‌دانیم‌که تاچه حد به «اسارت» و «عروسك بودن» زن خاصه ازچه نظرگاهی نگاه‌کرده است. این پیچیدگی وقتی بیشتر تشدید می‌شودکه ما ازآینده‌ای‌که «نورا» مستقلاً برای خویش تدارك می‌بیند بی‌خبر می‌مانیم. این آینده بانشانه‌هایی‌که در فیلم هست‌چندان نباید خوش‌آیندباشد: کریستین دوست‌دیرین نوراکه اینك‌مجبور به‌اداره زندگی خود بصورت مستقل است به‌حمایت احتیاج‌دارد، خود نوعی تهدید برای زندگی اقتصادی یك «مرد» است وگاه‌بگاه بصورت موجودی مزاحم نیز توسط دیگران حس می‌شود. لوزی نقشهای فرعی‌را درهم ادغام می‌کند. زبانش و فصل‌بندیهای فیلمش آنجاکه لازم نیست موجزتر وآنجاکه لازم است توضیح‌دهنده‌تر است. این مسئله‌را بامقایسه دو فصل ابتدایی فیلم‌که مربوط به‌علاقه «نورا» به‌نوعی شیرینی است بخوبی می‌توان حس کرد. زمان‌سازی ومعماریهـای داخلی وخارجی درهردو فیلم دقیق وحساب‌شده است ودربعضی ازلحظات «ترجمه‌ها» بشدت بیکدیگر نزدیك می‌شوند. گو اینکه جوزف لوزی درشهری کوچك درشمالی‌ترین نواحی











ردیف بالا : جرمی (امریکا) – دعوت (سوئیس) – قول (پرتقال) – ساعت شنی (لهستان)
ردیف پائین : خانه عروسك (انگلستان) – تأثیر اشعه گاما (امریکا) – عروسی درلباس سفید (کانادا) – تك‌گفتار (شوروی)

نروژ ونورهای قطبی فیلم‌را ساخت وگارلند بیشتر به‌بیرون و درون استودیوی «الستری» درلندن محدود شد.

بهرحال چیزی که ازمشاهده محك‌های کلی استنباط می‌شود بازسازی یك اثر کلاسیك توسط گارلند ویافتن پیوندی درانگیزه‌های مدافعانه «ایبسن» درباره زنان باجهان امروز وجنبشهای «آزادسازی» توسط لوزی است. در مصاحبه مطبوعاتی جوزف‌لوزی بهتر به‌این تعمد پی‌بردیم گواینکه «فوندا» تنها دخالتی درحد عوض‌کردن چند سطر گفتگو درفصل‌نهایی‌فیلم داشته‌است ...

... تا یادم نرفته ازیك فیلم ایرانی‌صحبت کنم که درتهران امید دیدنش‌را داشتم ودرقسمت «بازار» کان نمایشش دادند ونویسنده قبل‌از آغاز جشنواره کان آنرا درسینما تك فرانسه در پاریس دید : **زنبورك** آخرین ساخته‌ی بلند **فرخ غفاری**. اولین خوشحالی من پاسخ عاطفی نیمی ازتماشاچیان سالن بود به‌فیلم ــ آن نیم غیر ایرانی ــ به‌این معنی‌که ریزه‌کاریهای غفاری‌را اگر نه‌صددرصد، بیشترش‌را «می‌گرفتند» واین خود موفقیتی است درنزدیك‌شدن به‌زبان جهانی تصویر متحرك. دیگر درسالن کمتر لحظاتی‌بود که ایرانیها بخندند وفرنگی‌ها هاج و واج نگاه کنند. فیلم بخصوص درقسمت اول آن یابهتر بگویم تابیست دقیقه بآخر مانده بیشتر سرحال وخون‌دار وپرتحرك است. ومنظورم ازتحرك، تحرك روح‌است ونه‌در ودیوار وتخته‌بهم‌خوردن و تق‌تق‌های آرتیسه. به‌لطف «فارس» و طنز «غفاری» فیلم به‌لایه‌های بـالای فیلم کمیك می‌رسد واین سطحی است که تماشاگر متوسط را که به‌چشم چپ‌کردن، لیز خوردن و درحوض افتادن و بادهای شکمی می‌خندد کمی بزحمت خواهد انداخت.

پرویز صیاد درنقش زنبورك‌چی بازی مناسب وبدون تأکید وتحمیلی ارائه می‌کند والبته القصه‌کردن فیلم‌نیز دراین مرکزیت صرف نیافتن نقش مهمی را بعهده دارد و این «القصه» همان حادثه و واقعه پشت سرهم است که‌بایك خط‌کلی بدنبال هم تسبیع شده است. بهرحال آن طنزی‌راکه‌در «سرباختن» و راز برملا نکردن هست نبایـد انتظار داشت تمام دستگاههای گیرنده با امواجهای مختلف بگیرند و یا رندی توپچی‌را باآن سلاح مخوف هسته‌ای! که‌دراختیار دارد.

تماشای فیلم دریك سالن پُر به‌میزبانی «هانری لانگلوا» بانی سینما تك احساسات‌میهنی را نیز جوابگو بود! یادمان باشدکه فیلم قبلی فرخ غفاری «شب قوزی» در ۱۹٦٤ به‌برنامه هفته منتقدین جشنواره کان دعوت شد وهمین فیلم درسال ۱۹٦٥ نمایندگی سینمای ایران‌را درجشنواره کارلووی‌واری بعهده داشت. ضمناً این اسم انگلیسی‌فیلم Gun on the move بیشتر آدمیزادرا یاد فیلمهای درقماش توپهای ناوارون و امثالهم می‌اندازد.

می‌رسیم به‌یك فیلم ازرومانی ودربرنامه هفته منتقدان : « **عروسی پی‌یر** » ساخته دوکار گردان‌که سناریو فیلم‌را نیز باتفاق تهیه دیده‌اند. داستان‌های این فیلم ــ دو داستان ــ ازقصه‌های داستان‌نویس مشهور رومانی «**یون آگا بیچانو**» که اغلب کودکان رومانی آنهارا ازحفظ هستند به دوکارگردان برای ساختن اولین اثر بلند خود تکلیف شده است. «**میرچیا ورویو**» و «**دان پیتا**» که بعداز «**لوسیان پنتیله**» پیشروترین کارگردانهای‌رومانی هستند هردو درسال ۱۹۷۰ بعداز طی یك دوره پنج‌ساله در مؤسسه سینماتوــ گرافی بخارست فارغ‌التحصیل شده‌اند وهرکدام

چند فیلم کوتاه درکیسه دارند. داستان اول سرگذشت زنی‌است که درنهایت فقر و درماندگی، پس‌از مرگ شوهر ودوفرزندش باآخرین فرزند خودکه اکنون دختر جوان بیماری است زندگی می‌کند. دختر درحال مرگ است وزن ماتم‌زده تنها دارایی خودراکه اسبی نحیف است به‌بازار می‌برد ومی‌فروشد. او باپولی‌که ازفروش اسب بدست می‌آورد شمع می‌خرد ولباس عروسی تا ... جسد دخترش‌را درلباس عروسی بپوشاند و ... داستان دوم مربوط به‌ازدواج اجباری‌یك دختر جوان با مرد پولداری است. یك نوازنده «سیتار» ــ با سیتار هندی اشتباه نشود، سیتار یك نوع ساز محلی رومانـی‌ست وازخانواده ویلن ــ همراه باطبال تازه‌کاری‌که در راه‌دهکده بانوازنده سیتار همراه شده (بعلتی‌ازچنگ پلیس گریخته ودرحال فرار است ودرواقع باکمك نوازنده سیتار در معیت طبال ظاهر می‌شود) به‌محل عـروسی می‌رسند وبه‌نواختن مشغول می‌شوند. عروس جوان ونوازنده سیتار چشم ازیکدیگر برنمی‌دارند. عاقبت عروس درهمان شب عروسی بانوازنده سیتار فرار می‌کنند وداماد ویارانش‌که ازجستجوی خود نتیجه نمی‌گیرند، باحمله به‌طبال نیمه‌دیوانه خودرا تسکین‌می‌دهند.

فیلمبرداری سیاه وسپید این فیلم بهترین فیلمبرداری سیاه وسپید فیلمهای جشنواره کان درسال ۷۳ بود وهمراه بابهترین کارگردانی‌های ممکن. «یوسیف دمیان» فیلمبردار این فیلم موفق شده‌بود انواع‌رنگهای‌مربوط به‌خانواده‌های سفید وسیاه‌را برای ایجاد تأثیرات بصری لازم بچنگ آورد وفرمهای بسیار بدیع یکی پس از دیگری خاصه درقسمت اول ردیف می‌شوند. فرمهای‌مربوط به‌قسمت اول بخصوص نمونه‌بسیار بارزی از همکاری بسیار نزدیك کارگـردان وفیلمبردار درایجاد تأثیرات عاطفـی ازطریق ترکیبات اجزا صحنه، حرکات صحنه وحرکات دوربین ونورپردازی وانتخاب زوایا ونورهای طبیعی است. داستان اول «فقله آگا» وداستان دوم «دریك عروسی» نام‌گذاری شده‌اند.

الجزیره درقسمت هفته منتقدین فیلمی‌دارد باسم **دغالی یا دغالفروش**. این فیلم نوشته‌وساخته **محمد بوعمری** (یا بوعامری و یا بوامری ــ نگارش‌اسم این کارگردان‌را متأسفانه به‌زبان‌عربی تاکنون‌ندیده‌ام) Mohamad Bouamari است. در ۱۹۴۱ بدنیا آمده ودر نوجوانی درفرانسه «کارگر» بوده دربازگشت به‌الجزایر بطرف سینما کشیده می‌شود ودستیاری «سلیم ریاض»، کوستا گاوراس وژان لویی برتوچلی‌را به‌ترتیب درفیلمهای «راه»، Z و «باروی خاکی»، بعهده می‌گیرد. او ازجمله کارگردانهای‌جوانی است‌که پس‌از به‌ثمر رسیدن مبارزات استقلال‌ــ طلبان اجازه کارگردانی پیداکرده است. فیلم دغالفروش ازاشتباهات فنی، کندی‌ها، پرش‌ها درپلانهای متوالی، خلاصه اینگونه نقصهاکه معمولاً درشروع کار یك سینمای جوان ویك کارگردان تازه‌کار دیده می‌شود خالی نیست. اما سینمای وابسته، سرسپرده و باشعوری‌ست. سینمایی‌ست‌کـه در ودیوارش‌را دوغ‌آب گچ نزده‌اندکه «دهکده» الجزیره‌ای‌را «تمیز» نشان بدهند. زندگی اگر زشت است زشت است وسینمایش نیز به‌یك اعتبار می‌باید زشت باشد واین چنین فقر، فقر مردی‌که پنهان ازچشم جنگلبان‌چوبی فراهم می‌آورد وچندگونی دغال می‌سازد وهمراه ظروف سفالی‌که زنش کنار اجـاق پردود شکل می‌دهد به بازار دهکـده می‌برد نشان داده می‌شود. اغلب دغالها خریدار ندارد وسفالها می‌ماند وخانواده دغالفروش یعنی زن وشوهر ودو بچه آنها باید گرسنه سرکنند. تلخی زندگی وتعمیم آن آنجا جان می‌گیردکه درمیدان دهکده زنان ومردان دیگری نیز باکاسه وکوزه‌های سفالی وگونی‌های دغالشان ظاهر می‌شوند. این‌آغاز یك سینمای آگاه است که ازاصلی‌ترین مهره جامعه‌اش یعنی مرد ساده وفقیر یك ده دورافتاده، یك‌خانواده رنج‌کشیده ومحروم ــ ونماینده بسیار ــ تصویری دردناك فراهم می‌آورد تصویری برای بیدار کردن، دستی دیگر بـرای تکان دادن وبخودآوردن همچنان‌که بلقاسم دغالی به‌فکر فرو می‌رود و عاقبت راه رهایی خودرا درمی‌یابد. راه رهایی او فداکاریها وبرید نهایی‌را نیز بهمراه دارد. این ضرورت بیرون شدن یك جامعه ازحال‌رفته وخمار است. همیشه تکان‌خوردنش بالگدی بسوی پاره‌ای سنن وآداب توأم است‌واگر تکان‌خوردن جامعه‌ای درجهت تعدیل وتقسیم عمومی است گو این لگد گوارا گرچه دلتنگی وحسرتی‌که احتمالاً برای سنن وآداب ازدست‌رفته خواهیم داشت خود عالمی دارد. اما بهرحال «حق» یك سر وگردن بالاتر از «ادب ورسم» ایستاده‌است. فیلم ۹۵ دقیقه وسیاه وسفید است. فیلمبرداری ساده آن‌را دابو بوکرش انجام داده است و مصطفی الانکا وفاطمه اوصلاحی نیز به‌ترتیب درنقش دغالفروش وزنش ظاهر شده‌اند. محمد بوعماری دریکی ازگفتگوهایش گفته است: **«قهرمان» امروز «زندگی روزانه» است... زنـدگـی روزانـه مردمی‌که هرروز از خواب برمی‌خیزندونمی‌دانند آنروزچیزی برای‌خوردن به‌چنگ خواهند آورد یا خیر...**

ژاپن درهفته منتقدین فیلمی دارد سیاه و سفید با فیلمبرداری شسته و رفته بنام «**کالی زوشی**»، نام فیلم را بفرانسه «**آب خیلی زلال بود**» گذاشته‌اند. سازنده «**یوایچی تاکابایاشی**» است‌که از سینمای هشت میلیمتری راه افتاده است ومعتقد است‌که اصولاً بین سینمای هشت و شانزده وسی وپنج میلیمتری فرقـی نیست. تاکابایاشی عقاید مختلفی درخصوص سینما دارد. برای مثال درحالیکه اعلام داشته است سینما به‌زندگی روزمره وسیاست نمی‌تواند بپردازد، فیلمش بنوعی محرومیت‌های مذهبی‌را متبلور می‌سازد. اوکه معتقد است سینما مثل یك نامه عاشقانه یاآهنگی‌ست‌کـه از سینه گور کسی برمی‌خیزد، بشدت ساعات تنهایی یك روحانی بودایی‌را ضبط می‌کند. درمقابل معبد وضریح وبارگاه وتندیس بودایی‌که این روحانی هرروز درآنجا به‌نماز و اورادخوانی می‌نشیند زندگی واقعی بشکل عشق‌بازی دو جـوان نشان داده می‌شود وحس بزنجیرکشیده شده‌ی مرد روحانی زنجیر پاره می‌کند. اما دوام اعتقادات لاجرم روحانی را به‌خودکشی سوق می‌دهد. دو جوان براه خود می‌روند، خدمه پیر درمعبدرا کلون می‌کند ومعبد پوسیده باجسد به‌کرم افتاده مرد روحانی بـرای ویرانی بیشتر باقی می‌ماند. فیلمنامه از**توموهیکو ماتسویی**است وکارگردان، **یوایچی تاکابایاشی** خودعهده‌دارکار فیلمبرداری است.

شیلی بافیلم «**دعا کافی نیست**» اثر «**آلدو فرانسیا**» درهفته منتقدین حضور دارد. هشتاد دقیقه رنگی وکاملاً سیاسی. فیلمنامه باهمکاری چهار نفر نوشته شده است اما بهرحال ایده وفکر اصلی از «**آلدو فرانسیا**» کارگردان فیلم است. کشیش‌جوانی‌که همراه باکشیش میانه‌سالی‌دریك محله بسیار فقیرنشین بفعالیت مشغول است واز طریق تشکیل کمیته جمع‌آوری صدقه و اعانه باهمکـاری ثروتمندان خیّر به دستگیری از بیچارگان می‌پردازد. رفته‌رفته بامشاهده بدبختی روزافـزون مردم در رسالت واقعـی مذهب (مسیحیت) شك می‌کند. این شك باشیوع حصبه درمحله شدت پیدا می‌کند و بارسیدن نامه حاوی خرافات وموهومـات اسقف آشکار می‌گردد. کارگران یك کارخانه اعتصاب کرده‌اند. صاحب این‌کارخانه‌که پلیس‌را بمحاصره کارخانه‌کشانده است ازهمان افراد خیّری است‌که به‌برنامه‌های صدقه واعانه کلیسا کمك می‌کند/. طولی نمی‌کشدکه کشیش جوان بهمراه مردمی‌که بحال اعتراض بطرف کاخ دادگستری براه افتاده‌اند درحرکت‌است. سربازها ازکاخ دادگستری دفاع می‌کنند وباطومهای خودرا برای حمله بطرف مردم ــ درحالیکه خود پشت سپرهای فلزی پناه گرفته‌اند ــ آماده می‌کنند. کشیش از زمین پاره سنگی برمی‌دارد ودرحرکت پرتاب فیلم ثابت وبی‌حرکت می‌شود. او این دادگستری‌را تمثیل «عدلی» می‌داندکه براجتماعات طبقاتی حاکم است. «آلدو فرانسیا» کارگردان فیلم پزشك اطفال‌است وازپدرومادر مهاجرازایتالیا. او باساختن فیلمهای هشت میلیمتری بطرف سینما کشیده می‌شود. مؤسس یك باشگاه سینمایی ویك مجله سینمایی است وقبل‌از «دعا کافی نیست» در ۱۹۶۹ فیلم بلند دیگری ساخته است بنام

«والپارزو ، عشق من» .

بهرحال جشنواره‌ای‌ترین فیلمهای امسال **«ساعت شنی» یا** Sanatorium pod Klepsydra ازکارگردان چیره دست لهستانی **وژسیج‌هاس** بود و **کوه مقدس** ازکارگردان روسی‌الاصل متولد شیلی **الکساندرو جادوروفسکی** که اینک درایالات متحده امریکا فعالیت می‌کند . این دو فیلم تنها فیلمهایی بودندکه درسالن اصلی بجای هو و سوت ، سکوت ویاهمهمه‌های حاکی از جاخوردگی وشگفتی‌را موجب‌شدند . از**«هاس»** فیلم **«نسخه خطی افسانه ساراگوسا»** را درکانون فیلم ایران درهفت هشت سال پیش نشان داده بودند . وازهمان وقت من درآرزوی دیدن فیلمهای دیگری ازاین کارگردان روزشماری می‌کردم .

فیلمنامه **«ساعت شنی»** ازیك مجموعه داستان کوتاه اثر **«برونو شولتز»** نویسنده‌ای که درطول جنگ جهانی به‌نهایت شهرت ادبی در لهستان رسید اقتباس شده است . **«هاس»** داستانهای این مجموعه‌را بطوریکه دیگر نمیتوان جداگانه تشخیص داد درچهار چوب یك داستان یکپارچه جای داده است وموفق شده است دنیای شولتزرا آنچنان‌که باید دریك فیلم آشکار شود از وسوسه‌های روانشناسی و پیچیدگی‌های گوناگون لبریز سازد . به‌همین دلیل «ساعت شنی» مشکل بتواند درزمره فیلمهای روایتی متعارف قرار بگیرد در حقیقت رابطه‌ی شاعرانه رویاهائی‌که دستخوش پیچیدگی و آزادیهای تخیلی‌ست ساختمان بصری و درونی خیلی‌را فراهم آورده است . ژوزف شخصیت اصلی فیلم برای دیدن پدرش به‌تیمارخانه‌ای می‌رسد . او از مدخل تمثیلی این تیمارخانه به‌دنیایی افسانه‌ای که‌ازضمیر ناخودآگاه خود او تراوش می‌کند قدم می‌گذارد . درتیمارخانه گویی نه‌تنها زمان متوقف می‌شود بلکه حرکتی درجهت خلاف وبگذشته آغاز می‌شود . چنین دنیایی برای ژوزف ممکن می‌سازد تابسیاری‌ازپاره‌های‌زندگی کودکی‌خودرا بازسازی کند واینبار آزاد وفارغ ازهرعقده ومنهیات بزرگسالی ، دنیای شادی‌که ازپشت منشور تجربه یك کودك ظاهر ومشاهده می‌شود . **«ساعت شنی»** فیلمی است درباره عبور، بقول شولتز وهاس گویی آنچه‌که اتفاق می‌افتد دردنیایی کالیدوسکوپی ودرماه سیزدهم سال رخ می‌دهد . ژوزف خودرا درمیان نزدیکانش ؛ پدر ، مادر ، خدمتکارش آدله ودوستانش‌رودلف و بیانکا ، تاجر ازگرسنگی ازپا درآمده‌ای که هنوز فکرش بخوبی کار می‌کند آدمهایی‌که در راسته بزازی پدرش کار می‌کنند ، . . . می‌یابد. مجموعه تمبر رودلف باز دریچه‌ای بدنیاهای افسون‌کننده دیگری است‌که ژوزف آنرا مقدس و واقعی می‌خواند . بیداری جنسی در رابطه‌اش با بیانکا ، یاکوب ، پدرش‌که اورا همیشه پیش خود می‌خواهد اما فاصله‌ای نیز هست . فاصله‌ای که هیچکدام ازآنها نمی‌توانند ازآن بگذرند . مادرش‌که ژوزف بشدت به‌او علاقمند است اما ازاو می‌گریزدکه بدنیای بزرگترهاکه پدرش الگوی آنست قدم بگذارد .

وبالاخره همچنان‌که روایت رؤیا آنچنان که توسط انسان دیده می‌شود بدون ازدست‌دادن بسیاری ازتأثیرات حس شده ممکن نیست روایت «ساعت شنی» نیز امکان‌پذیر نیست . ساعت شنی همچنان‌که کوه مقدس ــ منتهی باراه و روال وارزشهایی کاملاً جدا ازساعت شنی ــ فیلمی‌ست برای دیدن‌شدن ودرمرحله‌ایست‌که زبان مکتوب ازروایتش عاجز می‌ماند ودرانتقال تأثیرات آن ــ آنهم بصورت ناقص ــ صفحات بسیاری‌را باید سیاه کرد .

«ساعت شنی» رنگی (ایستمن) است‌ومدت نمایش آن دو ساعت و چهار دقیقه است. فیلمبرداری آن‌که ازرنگ‌آمیزی ، نورپردازی وچشم‌اندازهای خارق‌العاده‌ای برخوردار است توسط ویتولد سوبوچینسکی انجام شده است .

. . . ازخلاصه داستان فیلم **«کوه مقدس»** می‌توان تاحدودی به‌طرز فکر غیرمتعارف **الکساندو جادوروسکی** پی‌برد :

نه نفر ازقدرتمندترین صاحبان صنایع وسیاست‌بازان سیارات آرزومند بدست آوردن زندگی جاودان هستند . کیمیاگری حکایت‌کوه مقدس جزیره لوتوس‌راکه درآنجا نه نفر فنا ناپذیر بیتوته‌کرده‌اند بازمی‌گوید . زمانی اینها نیز فانی بوده‌اند اما اینك بیش‌از سی هزار سال ازعمر هرکدامشان می‌گذرد . کیمیاگر به‌آنها می‌گوید بعضی‌ها متحد می‌شوند وبانکهارا مورد دستبرد قرار می‌دهند ، ما نیز باید متحد شویم و راز مردان داناوجاودان کوه مقدس‌رابدزدیم. اما برای فتح وتسخیر راز جاودانان ما نیز باید دانا شویم . کیمیاگر آنهارا بسفری زیارتی می‌برد وریاضتشان می‌دهد ودانایان وچیره‌دستان بسیاری‌را ملاقات می‌کنند تابه‌سرحد دانایی و فرزانگی می‌رسند . درپایان‌کار آنها جاودانان‌را می‌یابند وراز جاودانگی برآنها آشکار می‌شود !

الکساندور جادوروسکی درمعرفی خود چنین می‌نویسد :

« والدین من روسی بودند .

من درشهر کوچکی‌که ۲۰۰۰ نفر جمعیت داشت بنام ایکوایکه درشیلی ودرنزدیکی بولیویا بدنیا آمدم ودرآن به‌مدت ده سال زندگی‌کردم .

بچه‌ها مرا بخود راه نمی‌دادند چراکه من يك «روسی» بودم .

به‌سانتیاگو رفتم ، پایتخت شیلی ، درآنجا فلسفه و روانشناسی خواندم . درهیات دلقك دریك سیرك بکار مشغول شدم . درنمایشنامه‌های بسیاری بازی‌کردم وگروه نمایشی خودم‌را بنام ماریونت بوجود آوردم . من نوعی تئاتر «میم» را پایه‌گذاری‌کردم . درسانتیاگو ده سال زندگی کردم .

مردان جوان مرا بخود راه نمی‌دادند چرا که من يك «یهودی» بودم .

به‌اروپا رفتم ودرپاریس زندگی‌کردم دراین ایام با مارسل مارسو کار کردم وعاقبت شریك وهمکار شدیم . نمایشنامه‌های «قفس» و «نقاب‌ساز»را برای او نوشتم . من درتئاتر و درسمت کارگردان موریس شوالیه را هدایت‌کردم . من جنبش «وحشت»را باتفاق «آرابال» و «توپور» پایه‌گذاری کردم . چند قسمت ازیك سریال تلویزیونی‌را کارگردانی کردم‌که بهترین پاره‌ها ازآن سریال شناخته شده است . درپاریس ده سال زندگی‌کردم .

فرانسویها مرا بخود راه نمی‌دادند چراکه من يك «شیلی‌ای» یا (شیلیایی) بودم .

بمکزیکو رفتم . درآنجا صد نمایشنامه (یونسکو ، آرابال ، استریندبرگ ، بکت ، نمایشنامه‌های‌کلاسیك وغیره) کارگردانی‌کردم. برای تئاتر «زرتشت» و «اپرای نظم»را نوشتم . سه کتاب تألیف‌کردم‌ويك کمیك استریپ. اولین و دومین فیلمم «فاندو ولیز» و «موش کور» را ساختم . درمکزیکو ده سال زندگی کردم .

مکزیکی‌ها مرا بخود راه نمی‌دادند چراکه من يك «فرانسوی» بودم .

ازدواج کردم وسه پسر ويك دختر دارم. حالا درایالات متحده آمریکا زندگی می‌کنم و مشغول اتمام سومین فیلم خود «کوه مقدس» هستم .

آمریکایی‌ها فکر می‌کنند من «مکزیکی» هستم .

بعداز دهسال من به‌سیاره دیگری عزیمت خواهم‌کرد .

آنها مرا بخود راه نخواهند داد چراکه فکر خواهندکرد من يك «آمریکایی» هستم . »

موفقیت فیلمهایی‌که درآنها بچه‌ها خیلی زود عاشق می‌شوند و ازبزرگترها جدی‌تر می‌شوند . فیلمهایی‌که بچه‌ها خیلی زود آبستن می‌شوند ویا درمقابل خدا وآب وآتش خودشان خطبه عقدرا جاری می‌کنند . فیلمهایی‌که برای اولین‌بار حسّی در بچه‌ها بیدار می‌شود که گویا « عشق » نام دارد ، هنوز برای تهیه‌کنندگان وسوسه‌کننده است . جالب است‌که دراین فیلمها مرتب سن‌بچه‌ها پائین‌وپائین‌تر می‌رود . بهرحال تغییر ذائقه‌ایست و **«جرمی»** ساخته‌ی «آرتور بارون» باشرکت دو بازیگر غیر حرفه‌ای رابی بنسون (که‌هنوز دبیرستان‌را باتمام نرسانده است ــ شانزده ساله) و گلینیس اوکانرکه دریك کلاس بالاتر از رابی‌بنسون است چیزی اضافه برمسائل اینگونه فیلمها ندارد . البته محیط‌وفضا به‌نظر من کمتر دست‌خوردگی دارد وازتمهیدات «آرتورهیلری» و «لوئیس گیلبرتی» خوشبختانه





خبری نیست . اگر اشتباه نکنم فیلمبرداری نیز بادوربین شانزده میلیمتری انجام شده است . . . وعجیب آمریکائیها برای این فیلم تبلیغات کرده بودند . درست نمی‌دانم پخش فیلم باکدام غولی بودکه تمام خیابانهای کان پر بود ازپوستری‌که دو نوجوان سر بر شانه‌ی هم در دامن پلکانی دیده می‌شدند . ازهمان فیلمهاست‌که دخترهای دبیرستان بخصوص سیکل اولی‌ها غش کنند و پسرهای چُلفتی بجای طعن ولعن «سوکسه» بهم بزنند . آخر یکی ازویژگیها ودرنتیجه درسالن نگهدارنده فیلم «چلفتی» بودن «جرمی» نوجوان عاشق است‌که درست براساس قصص فرهنگ‌عامه درهمان نگاه اول یك دل نه صد دل هلاك‌می‌شود وبقیه فیلم برای دل «طرف»را بدست آوردن ونیم ساعتی هم برای جداشدن اشک انگیز خود از «یار» مارا درسالن نگهمیدارد ودرتمام مدت این سئوالها درذهن بالا وپائین می‌رودکه آیا آمریکائیها امسال واقعاً کفکیرشان برته دیگ خورده ؟ یااصلاً حیثیت هنری دیگر برایشان مطرح نیست [وبعدهم این سئوال‌که چطورهنوز این فرانسویها ــ که چندتایی ازآنها درکمیته انتخاب فیلم‌های جشنواره کان هستند ــ که تمام ملتهای ماورای اقیانوس‌را برای آزمایشات مهلك بمب‌های‌هسته‌ای‌خود بسروصدادرآورده‌اند وفقط درالجزیره قبل ازاستقلال چهار وپنج میلیون نفر آدم کشته‌اند وشایدهم بیشتر اینقدر لطیف وشاعرانه وتی‌تیش‌مامانی فکر می‌کنند . هیپوکریت‌تر ازفرانسوی نداریم ،که البته ربطی به‌این بحث وگزارش ندارد وبرمی‌گرددکه‌به‌خلق وخوی جوامع‌که ریشه درفرهنگ وتاریخ آن جوامع دارد و . . .]

بغل دست فرانسه‌ی بزرگ ، ساعت‌سازان صبور ، بانکداران بی‌سروصدا و مهمانداران دامنه‌های آلپ درکشوری‌که ازاین سوی مرز تاآن سویش دو ساعت راه است وجمعیتش از ٦ میلیون تجاوز نمی‌کند ، فیلمی ساخته‌اند بوضوح آینه . این فیلم ساخته‌ی **«کلود گورتا»** فیلمساز سوئیسی است‌که ازتلویزیون به‌سینما روی آورده است . **«دعوت»** فیلم تلخی‌ست پیچیده شده در لفافی از زیبایی . حکایت مرد بی‌دست‌وپایی‌که سالهای جوانی‌را درپشت میز کار تلف کرده‌است. تنها دلخوشی این‌مرد ، مادر پیریست‌که ناگهان میمیرد واین واقعه بسیار برای این پیرمرد تنها تکان‌دهنده است . او درصدد است‌که باتغییرخانه بتواند روحیه تازه‌ای برای خود دست وپاکند. نمی‌خواهد کاررا ــ بااینکه موعد بازنشستگی او فرارسیده ــ رهاکند . چون تنها دلبستگی‌های کوچکش همان محیط کار وهمکارانش هستند . او خانه‌ی بزرگ وباغ وباغچه‌داری‌را درعوض خانه خود درشهر بدست آورده است وپس‌ازاینکه

بالا : ساعت شنی – پائین : دعوت

کسالتش برطرف می‌شود ازهمکارانش دعوت می‌کندکه پایان هفته‌را بااو درجواب تسلیت‌های آنها ــ درخانه جدیدش بگذرانند. تمام فیلم تصویر کردن ماجراهای مختلفی‌ست‌که درطی این مهمانی نافرجــام اتفاق می‌افتد. «ژان زلر» بافیلمبرداری رنگی (ایستمن) روشن و درخشان خود کمتر اجازه می‌دهدکه لحظه‌ای تکراری و یاخسته‌کننده درسراسر فیلم بوجود آیــد. مجموعه‌ای از هیپوکریت‌های اروپایی، هیپو کریت‌های کوچك همه‌جایی، حضرات اداری: جنابان رئیس ومعاون، منشی‌ها وپیشخدمتها، بخیل‌ها، خوشگذرانها، درباغ وداخل این خانه ویلایی درحرکتند، درتغییر وتحولند، درهاشا هستند درآشکارساختن چهره‌های پنهان خود هستند. وقتی یاد فیلمهایی مثل **«جرمی»**می‌افتم آنهم درمتن اصلی بزرگترین جشنواره جهانی فیلم جهان، سر تعظیم درمقابل این فیلم ساده و بی‌افاده اما پر مغز وعمیق سوئیسی فرود میآورم فیلمی کوچك ومتواضع مثل سوئیس وبااجزایی آنچنان دقیق انتخاب‌شده ودرارتباط، گویی «ساعت» دیگری ساخته‌اند. اما ضربات این ساعت برپرده‌ی چشم می‌زند، وچشم‌بصیرت می‌خواهد تااین ضربات‌را به‌عمق ذهن برسانیم وبازتابش‌را باتمام وجود حس‌کنیم.

«مترسك» از **جری شاتزبرگ** را می‌بینیم. وارنر وکلمبیا پشتش ایستاده‌اند. فیلم موفقی است. یك فیلم ازصافی‌گذشته خوب وتجارتی. «تجارتی»بودن فیلم البته ربطی به‌مملکت ما ندارد. موضوع اینست‌که **«جین هکمن»** الان درآمریکا واروپا تو «بورس» افتاده است. بعضی‌ها معتقدند ومی‌نویسندکه فیلم چیزتازه‌ای ندارد. موفقیت «جین هکمن» درچند فیلم مثل «رابط فرانسوی» و **«ال پاچینو»** در «پدر خوانده» برای این فیلم پشتوانه‌ی قابل اعتنایی است. بعضی‌ها می‌گویند ومی‌نویسندکه «ال پاچینو» «داستین هافمن» دیگری‌ست و جین هاکمن نیز ادای رد استایگررا درمیآورد. دراینکه ال‌پاچینو ازنقطه‌نظر جسمانی یادآور داستین هافمن است شکی نیست اما دراینکه ربطی به «هافمن» ندارد نیز نباید شك‌کرد. معتقدم «هافمن» هرکز تأثیر ال پاچینورا دراین نقش نمی‌توانست داشته باشد وشباهت هنجار و رفتار جین هاکمن به‌رداستایگر نیز ازآن حرفهای خاص روزنامه‌چی‌هــای فرنگی است. تفسیر واستنباط آزاد بی‌در ودروازه باعث شده است‌که پیران اهل تجزیه وتحلیل این روزها میتولوژی ومذهب ومسیح در «تریلوژی!» «سرجولئونه» پیداکنند. سه‌پاره این تریلوژی عبارتند از «بخاطر یك مشت دلار»، «خوب، بد، زشت» و «حکایت غرب». اینهاکــه اینروزها این حرفهارا می‌زنند ــ چراکه درزیر آفتاب سینما نیزهیچ چیز تازه نیست ــ نسل جدیدی ازقماش همان صاحبنظران افــراطی هستند کــه در ـ کایه دو سینما ده پانــزده سال پیش سینمای فرانسه را به بن‌بست کشاندند و همان حرفی را می‌گویند و می‌نویسند کــه پانزده سال پیش اعقابشان می‌نوشتند. صاحبنظرانی‌کــه طلبگی وطلابی سینمارا رهاکرده‌اند، اما افاده‌ی سینما‌شناسی هرروز درآنها بیشتر ازروز پیش‌می‌شود.

بله اینهاکه این روزها اینگونه «خواب‌نما» می‌شوند حکایت برادران بزرگترشان‌را سخت تداعی می‌کنند. بگذریم. **«مترسك»** حکایت دو علاف است. یکی باوچ بدبینی رسیده و چهره‌ی زشت دنیارا دیده ودیگری اهل صلح و صفا و تا حــدودی خوشبین و ساده دل. این دو درجاده‌ای بهم می‌رسند و می‌خواهند با «سواری مجانی» خودشان را به آنسوی آمریکا برسانند. یکی باخیال اینکه «فروشگاه بنزین» راه بیاندازد ودیگری به‌این امیدکه زن ترك کرده وبچه ندیده‌اش‌را بازیابد. ایندو درطی این راه دراز درصددند دراخلاق یکدیگر مؤثر واقع‌شوند. «ال‌پاچینو» می‌کوشد محبت وترحم را در «جین هاکمن» بیدارکند وهاکمن سعی می‌کند تا «خشونت»را جایگزین طبیعت پوزش طلب پاچینو نماید. بعد درطی این‌سفر پاره‌هایی داریم‌که بمذاق سانسورچی‌جماعت‌خوش‌نمی‌آید. مثلاً پلیسی‌که رشوه‌خوار است و یاتهدید وایراد ضرب یك زندانی منحرف جنسی‌که می‌خواهد بزور با «ال پاچینو» طرف شود. جین هاکمن دریك فصل ازفیلم دریك میخانـــه تهِ شهری استریپ تیز جالبی ارائه می‌کند واین استریپ‌تیز ازآنجهت بیشتر جالب است‌که «هاکمن» عادت دارد ده بیست لباس‌را روی‌هم بپوشد. پاچینو درسر راه هدیه‌ای برای فرزند ندیده‌اش تهیه کرده است وتلخی ماجرا دراین است‌که او حتی نمی‌داند فرزندش پسر است یا دختر. پاچینو موفق نمی‌شود زن ــ البته‌زن سابق چون‌او شوهر کرده است ــ وفرزندش‌را ببیند. دریك مکالمه تلفنی زن باغیض زنانه بی‌منطق خود بدروغ به‌او می‌گویدکه فرزند آنها مرده است وجالب است‌که این مکالمه تلفنی ازیك کیوسك تلفن درفاصله سی‌چهل متر ازخانه همسر سابق او انجام می‌شود. «پاچینو» دیگر متلاشی شــده است وهاکمن تنها به‌مدد وهمت بدبینی وخشونت خود ــ آموخته‌های گرانبهای دنیای سگی بی‌ترحم ــ می‌تواند به‌راه خود ادامه دهد. او می‌رود تا فروشگاه بنزین «ایده‌آل» خودرا درشهری‌برپا کنــد.

مترسك یك فیلم سروته دار قابل اعتناست،

گو اینکه ازتمام عناصر تجربه شده موفق مدد گرفته باشد. «مترسك» درزمره فیلمهای خوب و شریف ــ نه فیلم روشنفکرانه ــ دهه هفتاد سینمای آمریکا ثبت خواهد شد. لابلای فیلم می‌توانیم به‌بررسی‌های جامعه‌شناسانــه‌ای دست بزنیم وبه‌همین‌دلیل برای اهل حوصله «ماده‌ی» خوبی‌ست به‌همان شکل‌که «گاوچران نیمه‌شب» «ماده‌ی» مناسبی است ودنیای اینگونه سینما ــ که‌بهرحال دنیای کاذبی است ــ درمقابل‌سینمای بی‌بطن وباطن هالیوودی حیثیت وآبرویی در دوره جدید سینمای آمریکا فراهم می‌کند و مطمئنم‌کــه روزی رسماً جولانگاه مطالعــات وبررسی‌های جامعه‌شناسی خواهد شد. چراکه این دنیا آکنده ازحقایق و واقعیت‌های مکان وزمان است وخودرا ازدنیای بسته بی‌حقیقت هالیوود آزاد ساخته است. نویسنده مصمم است تاروز وروزگاری اگر دماغ وحوصله‌ای بود وغم نان این چنین آزاردهنده نبود به‌ارزشهای این سینما درمقابله بادنیای رئالیسم ونئورئالیسم صرف سینمایی بپردازد.

«برگمان» «فریادها ونجواها»را راهی «کان» کرده است. زنان محبوب برگمان‌همگی دراین‌فیلم جمع شده‌انددرشکل‌دادن‌به‌شخصیتهای سه خواهر. هری‌یت اندرسون(اگنس)، اینگرید تولین (کارین) و لیو اولمن (ماریا) براین سه بازیگر پرقدرت سوئدی کاری سیلوان(آنا) هم درنقش خدمتکار اضافه شده است. دنیای هولناك حقیقت ومرگ اینگمار برگمان تلطیف شده است. همانگونه‌که خودش درمصاحبه‌اش گفت، گویی زمان آشتی ومقابله فرا رسیده‌است اما این از هولناکی حقیقت نمی‌کاهد و همانند فیلمهای پیشین در اینجا نیز در تجربه حقیقت مرگ، چهارزن برهنه می‌شوند وبالعکس‌دراعلام ومعرفی تدریجی مختصات چهار زن مرگ‌تجربه می‌شود. مرگی‌درتنهایی ودرفضایی به‌رنگ عشق (دراین شماره مطلبی‌راکــه اینگمار برگمان درباره این فیلم وخصوصیات زنانش نوشته است می‌خوانید).

«کودتا»را از«یوشیدا»می‌بینیم. سازنده «اِرُوس» اینبار زندگی یك فیلسوف سیاسی‌راکه دریك کودتای نظامی دخالت داشت ودرسال ۱۹۳۶ تیرباران‌گردید دنبال می‌کند. «یوشیدا» معتقد است‌که اندیشه‌ها وتفکرات سیاسی وفلسفی همیشه درمعرض ضربه‌خوردن ازقدرت سیاسی دایر درهرجامعه‌ایست. **رنتارو میکونی** درنقش **ایکی کیتا** فیلسوف‌سیاسی‌که اندیشه‌هایش‌همزمان گرایش‌به «انقلاب»، سوسیالیسم رادیکال، و جانبداری از میلیتاریسم و رژیم امپراطــوری فاشیستی‌را آشکار می‌سازد بازی گیرایی ارائه می‌دهد. **یوشیدا** می‌گوید آیا این تناقضی‌که‌در اندیشه‌های **ایکی کیتا** دیده می‌شودخود منعکس‌ـ کننده پوچی ریشه‌ای وبنیانی تاریخ معاصر نیست؟ فیلمبرداری سیاه وسفید وچشمگیر است و فیلم ۱۰۹ دقیقه طول می‌کشد. فیلم براحتی قابل تعقیب است وازانتخاب‌های خوب برنامه دو هفته کارگردانان.

«ژاك برل» خواننــده خوبی‌ست. ولی

فیلمسازی اورا علیرغم صدا وتصنیف‌خوانیش نمی‌توان براحتی دوست داشت و پذیرفت. «**غرب دور**» او نتوانست تاپایان فیلم همه‌را در سالن اصلی جشنواره نگهدارد وصوت بلبلی‌حضار نیز درمتن صوتی فیلم بارها شنیده شد.

روسها با «مونولگ» یا «مونولوگ» و یا «**تك‌گفتار**» درقسمت اصلی جشنواره حضور دارند. این فیلم ساخته یلیا آوراباخ است. فیلم آنقدر انسانی بود وآنقدر سوپ بُرش داشت‌که دلم برای فیلم‌های دوره استالین یکذره شد. رحمت به‌تمام جوشکارانی که‌درطی فیلم‌دکومانتر ولگادن ــ ماجرای اتصال دو رودخانه ــ جایزه ومدال لنینی گرفتند. رحمت‌به‌باله‌های فیلم‌شده‌ی روسی. رحمت به‌جنگ وصلح غیر قابل تحمل بوندار چوك تجارتی‌ساز شده. بهرحال اگر سینمای روس بــرگ برنـده‌اش این‌است، با انفکتوس سینمایی سه چهارتا «اسکی» «اف» و «ویچ» پیر پاتال دیگر ــ ته‌مانده اعتبار سینمای شوروی ــ باید فاتحه سینمای روس را خواند. اما نه ما خبرش‌راداریم که بعضی‌میانسالها وجوانها دارند فیلمهای درست وحسابی می‌سازند ازهمانهاکه توقیف می‌شود ویااجازه نمایش در تمام جمهوری‌هارا پیدا نمی‌کند وازآن بدتر صدور به‌خارج‌را. بنابراین جای نگرانی نیست. فراز ونشیب فراوان است اما ازمرگ خبری نیست فقط رندان رسمی ودولتی اصرار دارندکه مرگ سینمای روس‌را بجهان اعلام کنند وجالب است‌که مرتب جایزه ومدال‌هم توقع دارند. اصولاً روسها بی‌تشویق ومدال وجایزه ازهیچ جشنواره‌ای حاضر نیستند خارج شوند، حتی اگر جایزه بقیمت خودکشی عضو روسی هیئت داوری باشد!

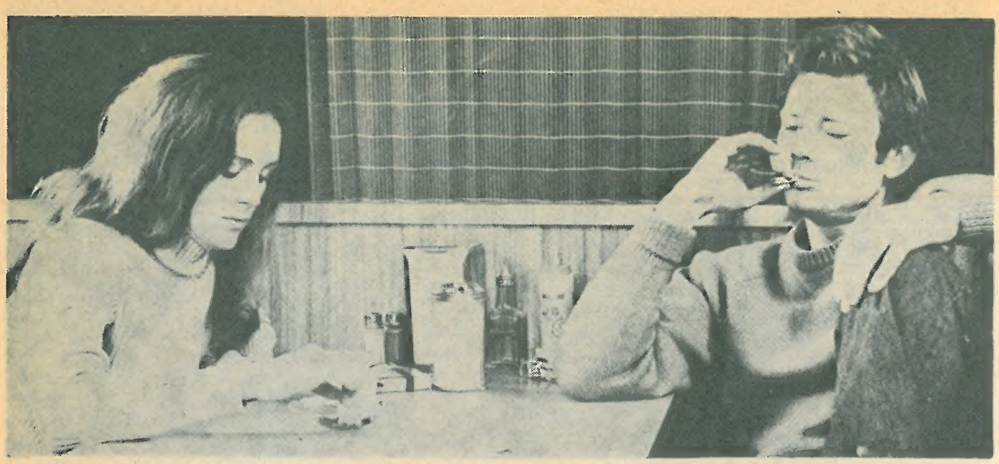
کانادائیها سخت به‌تلاش افتاده‌اند وصرفنظر ازفیلمهایی‌کــه درقسمت‌های مختلف جشنواره داشتند یك سینمای شهررا دراختیار گرفته‌اند و تاحدودی بهترین فیلمهــای قسمت بازار را کانادایی‌ها نمایش دادند. عروسی (درجامه) سپید، ازخصوصیات هیچ سینمای دیگری تأثیر نپذیرفته است و **دونالد پلیزنس** یکی از بهترین بازی‌های دوران بازیگری خویش‌را دراین فیلم ارائه می‌کند. «برگرد» یا «بازگشت» (عنوان موقت) ساخته **دانلد شبیب** متوجه زبان سینمای کشور همسایه است. شبیب مستندساز بود. در دانشگاه کالیفرنیا سینما خوانده است فیلمهای بلند پیشین او «رفتن به‌پایان جاده (راه)» و «پاره‌کردن» ازشهرتی نسبی برخوردارند. او اهل تورنتوست. «**برگــرد**» باشرکت **مایکل پارکس، بانی بدلیا وچاك شاماتا** ساخته شده‌است واین حضرت چاك شاماتا بی‌نظیرست. «**مرگ یك هیزم شکن**» اثر **ژیل کارل** سینمای‌فرانسه زبان (کبك) کانادارا معرفی می‌کند همچنان‌که «**رژن پادوانی**» و «**کاماروسکا**» که هرسه تحت تأثیر سینمای فرانسه هستند «کاماروسکا» کمتر وبهرحال فیلمی جدی‌تر وقابل اعتنا.

درایران صحبت فیلم داریوش مهرجویی ــ فیلم‌جدیدی‌که درنظر دارد بسازد ــ واحتمال اعتراض جامعه پزشکی بود. امیدوارم شباهتی با فیلم «لوئیجی زامپا» بهم نزند. «زامپا» فیلمی ساخته است باسم «چاقو (ی جراحی)، مافیای سفید» باشرکت **انریکو ماریا سالرنو، گابریل فرزتی، سنتابرگر**.

زامپا پته کلینیك وبیمارستان‌داری ــ بمثابه «دکان»داری، «سرگردنه»داری ــ را روی آب می‌اندازد. این فیلم ازنقطه نظر سینما فیلم بی‌ارزشی ست واین مهم نیست. پرحرف است، حادثه سینمایی ندارد. اینهم مهم نیست. فرم وزیبایی به‌یکباره ازاین فیلم کناره گرفته‌اند اینهم مهم نیست وهمه‌ی این مسائل تنها به‌این خاطر که یکجور اعتراض به‌مسخ حرفه مقدسی شده است‌که دراکثر جوامع امروزی رفته‌رفته به‌کانگستریسم کثیف وبی‌ترحمی مبدل شده است وچون مسئله «جان» و «زندگی» مطرح است هیچگونه مقابله‌کنترل‌کننده‌ای نیز درکارنیست. اینگونه فیلمها اسنادی ازواقعیت‌های تلخ زندگی امروز ما فراهم می‌آورند وهمینقدر کافی است. اما اینکه این فیلم معرف سینمای ایتالیا درقسمت اصلی امسال جشنواره باشد کمی جای حرف دارد. درمورد فیلمهای انتقاد سیاسی یااجتماعی هم‌باید زمانی‌مفصل‌مسائلی‌را عنوان‌کرد. درمورد فیلمهایی ازاین سیاق‌که فاقدجهان‌بینی‌اندوعمری کوتاه وارزشهای زمانی دارند وپس‌ازگذشت قائله‌ای، فاجعه‌ای، مخالفت‌هــا و دشمنیهای ایده‌لوژیکی و آشتی‌کنانهــای عجیب و غریب وسازش‌های قبیح تمام«زهرش» بی‌اثر می‌شود.

دو نوع فیلم معرف سینمای امروز فرانسه درجشنواره‌اند. «**شب آمریکایی**» از **فرانسوا تروفو** و «**مامان و روسپی**» از **ژان اوستاش**. قبل‌از هرچیز بنویسم‌که درفاصله هفت هشت‌روز سه فیلم جدید از **ژان‌ـپی‌یرلو** دیده‌ام. دریکی نقش یك‌کارگردان سینمارا دارد (**آخرین‌تانگو درپاریس**) دریکی نقش یك بازیگر سینما را (**شب آمریکایی**) ودریکی نقش یك جوان‌عاطل وباطل پاریسی‌نیمچه انتلکتوئل (**مامان وروسپی**) ودرهرسه بایك‌گونه بازی بی‌مبالغه ویك شکل روبرو می‌شویم یعنی براحتی درهرنقش قابل قبول است اما بهرحال ژان‌ـپی‌یرلوست وبااین توضیح اشاره‌ای دارم به«هم‌شکل»شدن همه‌ی آدمها ونه‌ته‌کشیدن ممارست بازیگران درنقش آفرینی. حقیقت امر اینست‌که هیچکدام ازاین آدمها تفاوت چندانی باهم ندارند حتی باخود ژان‌ـپی‌یرلو. ژان‌ـپی‌یر درسیزده چهارده سالگی وقتی بازیگر فیلم مشهور چهارصد ضربه تروفو شد درهمین سالن‌کنفرانس جشنواره‌اعلام کرده بود آرزوی او فیلمسازی است و می‌خواهد کارگردان شود. امسال این آرزورا درجـ مصاحبه بیادش آوردیم. معذرت خواست‌وگفـ یکبار خیطی بالا آورده است وترجیح می‌دهـ فعلاً حرفه بازیگری را ادامه دهد! برگرد به‌فیلمهای«شب‌آمریکایی»که قبلاً به‌آن‌اشاره کرده‌ام و «مامان و روسپی». می‌توانم بگویـ «مامان وروسپی» دردامن «سینماوریته» است شب آمریکایی سینمای حرفه‌ایست. مسلم است کسیکه‌شیفته‌هیچکاك‌وحرفه‌ای‌های‌دیگر آمریکایی است خود خواهان ساختن فیلم درهمین حوزه و روال است. «شب آمریکایی» تروفو واقعاً خستگی بسیاری ازفیلمهارا ازکله می‌پراند اما فاصله‌ای از «چهارصد ضربه» و «ژول‌وژیم» داردکه برای من دردناك است من سینمای «ژول وژیمی» تروفورا دوست دارم. درحالیکه «شب آمریکایی» بیننده‌را خلع‌سلاح می‌کند وچاره‌ای جز پذیرفتنش نیست چون تروفو دراین فیلم به«کمال» حرفه‌ای‌بودن خــود رسیده است. حرفه‌ای بودنی‌که‌کمتر درفیلمسازان فرانسوی هم‌سن‌وسال تروفو می‌بینیم. فرانسوی خیلی کف نفس می‌خواهــدکه گرفتار برگ وگا «**ژوستین وتابستان**» نشود وجالب است‌که نه اوستاش و نه تروفو گرفتار سینمای عطرآگین وکریستیان دیوری فرانسه نیستند. اینها ازکار گردانان نادری هستندکه سینمایشان نازك د وزنانه نیست ومنظورم از زنانه‌بودن سینمای زن ــ مثلاً سینمای جرج کیوکر ــ نیست. بعضی وقتها دلم میخواهد بوی عطر خفیف بعضی از فیلمهای ژان ــ لوك‌گدارارا نیز تذکر بدهم اما ازترس خیل همکاران سرسپرده مگر جرأتی باقی می‌ماند. «مامان وروسپی» یك وقاحتنامه سرسخت وعصبانی‌ست. سه ساعت و بیست و دقیقه ــ واقعاً برای دق و دلی خالی‌کردن دو ساعت کافی نیست وتمام مدت سه بازیگر اصلی فیلم یعنی ژان ــ پی‌یرلو، برنادت لافون و فرانسواز لبرون درتلاشند. جوان عاطل و باطل ما درپایان کار «زمین»را انتخاب می‌کند. مادر زمین و روسپی می‌توانند صاحب یك اعتبار باشند. بهرحال «زمین»را همه شخم می‌زنند وبنابراین روسپی... حکایت **شب آمریکایی** حکایت کارگردانی‌ست‌که می‌خواهد فیلمی‌بسازد درمایه حکایتی عاشقانه ویکتوریایی بنام «**پاملا را بشما معرفی می‌کنم**». حکایت مشکلاتش، سازشهایش، ادا واطوار بازیگرانش، مرگ بازیگرانش درجریان تولید فیلم، عاشق‌شدنها، وخیلی مسائل مضحك ویاناراحت‌کننده دیگر. حکایت سینما وفیلمسازی وبشکلی‌که تابحال ندیده‌ایم. می‌دانم دست اندر کاران کار سینما وعاشقان این حرفه بیش‌از حد ازاین فیلم لذت خواهند برد.

شهر خورشید یا **شهر آفتاب** فیلم رنگی و شانزده میلیمتری جانی آملو به سرگذشت







بازگشت (شبیب - کانادا)
مترسك (شاتزبرگ - امریکا)
مرگ هیزم شکن (کارل - کانادا)

ایده‌های سیاسی و مذهبی فیلسوف ایتالیایی **توماسو کامپانه‌لا** (۱۶۳۹ - ۱۵۶۸) می‌پردازد. این فیلم فوق‌العاده‌را درقسمت «کارگردانان» نمایش می‌دهند. کاملاً قابل قبول وتحسین با تأثیراتی ازسینمای قبل‌از **«دکامرون» و «کانتربوری»** و **«بالاخره هزار و یکشب»** پازولینی. یعنی باتأثیراتی فیزیکی وتصویری از **«ادیپ شاه» و «مده‌آ»** و . . . ونمی‌دانم چرا فیلم مرا یاد آربی اوانسیان می‌انداخت. مسلماً تشابهی بین **«چشمه» و شهر آفتاب نیست.** اما سنوگرافی، صحنه‌پردازی، وحرکات. باید رابطه‌ای باشد. تواردی وسلیقه‌های مشابهی.

ازانتخاب‌های بد هفته منتقدین‌فیلم‌آمریکایی **کانجا وهس**‌را داریم ازسینمای سیاه فیلمی بد بکارگردانی بیل‌گان‌که هم زبان بدی دارد هم موضوعی بیمار. هم‌چنین است انتخاب دیگر هفته منتقدین بنام **«بهشت کاشیما»** بکارگردانی دو نفر فرانسوی یان‌له ماسون و بنی‌دوار درباره ژاپن یك دکومانترمآب تبلیغاتی ــ سیاسی به‌گویندگی حضرت کریس مارکر.

«قول» یا **«عهد»** فیلمی‌ست درمایه انتقاد مذهبی ــ خرافی باچشمی به‌فقر اما بهرحال گرفتار «عشق وانتقام» ازپرتغال وبه‌کارگردانی **آنتونیو د ماکدو**. نمك‌وسوز دریا هست‌ودهکده ساحلی ماهیگیری که فقر و نکبت از سروررویش می‌بارد وبازی‌ها مبالغه‌آمیز وخاص سینمای خفته وخمار پرتقال واسپانیا.

« **فیلم عشق یك هرج‌ومرج‌طلب** » (اگر درست ترجمه‌کرده باشم) ساخته **لینا ورتمولر** شرکت داده شده درقسمت اصلی ومسابقه‌ای جشنواره ازایتالیا فیلم‌فوق‌العاده‌ایست. باموسیقی **«روتا»** و دو بازی فوق‌العاده از **جانکارلو جانینی** ــ که جایزه هم گرفت ــ و **ماریانجلو ملانو**. «جانینی» از آن آنارشیستهای بی‌خبر ازروزگار رم است. او می‌آید تاباکینه‌ای که‌از سربازان موسولینی بدل دارد موسولینی‌را ترور کند. اما در روز رژه ودر روسپی‌خانه‌ای‌که او اقامت دارد. جین هارلوی وطنی نمی‌گذارد او ازخواب بیدار شود وفرصت ترور موسولینی ازدست می‌رود. آنهم باچه فضاحتی. اینهم از زنان کارگردان.

فیلم جان فرانکن هایمر **«موضوع غیر ممکن»** یا **«ماده غیرممکن»** ویا هرچز غیرممکن دیگر بهرحال فقط با بازی **آلن‌بیتس**، **دومینیك ساندا** و **لئا ماساری** قابل تحمل است. مسائل بسیاری درفیلم هست. اصولاً بسادگی نمی‌توانیم فرانکن‌هایمررا کناربگذاریم خیلی چیزها هنوز باقی‌ست بخصوص که‌گرایشهای اروپایی او و تخیلاتی‌شدنش بسیار جای بحث وگفتگوست و البته منظورم ازتخیلاتی‌شدن ــ «افسانه علمی» و «دومی‌ها» نیست.

راجع به **«شکم‌چرانی مفصل» مارکوفرری**

حرف بسیار زده شده است. خیلی‌ها عقیده‌دارند آخرین تانگو درپاریس راه‌را بـرای ساختن اینگونه فیلمها هموارکرده است.

درپایان باید ازفیلمهای دیگری نیز نام ببرم. از «**زندگـــی باهم**» خانم آنا کارینا که بتازگی درسلك کارگـــردانان دیده می‌شوند و فیلمشان تعریف چندانی نداشت. از «**سرباز لافوره**» يك فيلم فرانسوی خوب دیگر، از فیلم برزیلی (اگر اشتباه نکنم) «**برهنه مجـازات می‌شود**» بايك موضوع وپرداخت فوق‌العاده. فیلمهای کوتاه ولوس فـــرانسوی «**شکارچی خرگوش**» و «**چرا**» (با «چی» پولانسکی اشتباه نشود). ازيك فيلم خوب سیاسی ایتالیایی بنام «**تعطیلی**» و البته منظور از تعطیلی، تعطیلی «اخلاقی»ست. از «**تبسم عمودی**» فرانسوی‌وفیلم عجیب «که‌ساویه‌کولر» سوئیسی بنام **آنیبال** یا **هانیبال** و «روز حساب» آمریکایی. **بوسه‌های خطرناك** دانمارکی که اول بادیدن اسم فیلم واسم کشور سازنده فکرکردم فیلم قصد تشریح نامش را دارد وبعد دیدم ازاین خبرها نیست و فیلم خوبی بود بکارگردانی **هنريك استنجروپ**. دوتا فيلم وحشتناك آلمانی باهمکاری آدمی اسم ورسم‌دار مثل **ژان ـ ماری استروب** مثلاً باعنوانی این چنین: «**مقدمه‌ای برموسیقی فصلی ازيك فيلم از آرنولد شونبرگ**» و آن دیگری **درس تاریخ**. که حیفم آمد از يك كتابی که درباره‌اش‌خوانده‌ام. بهرحال سینمای‌ژان‌ـ‌ماری استراوب‌را نمی‌توان دوست‌داشت می‌توان‌ریاضت کشید. يك فيلم تاریخی آلمانی باموسیقی‌بسیار همراه وسحرانگیز باسم «**آگیره، خشم خدا**» (یاغضب الهی). فیلم خوب اما کشدار «**يك فصل از زندگی امانوئل**» ساخته **کلود وایس**. فیلم پل نیومن، «**زیبا**» باسناریوی «آندره دلوو» **پرستوی مصـــری یوسف شاهین**. فیلم نیمه‌وریته وافاده‌ای **نحوه کار هنرپیشه** فیلم لوس وکوتاه «**نخ به‌نخ**» یا «**تار به تار**» وفیلمهایی که موفق نشدم ببینم مثل «**ما دیگر نمی‌توانیم به‌خانه بازگردیم**» **نیکلاس ری و** «**مزدور**» جناب **آلن بریجز** فیلم انگلیسی درقسمت اصلی جشنواره...

می‌دانم‌که درباره بعضی ازفیلمها هنوز چیزی ننوشته‌ام ودرباره بسیاری بسیار گذرا اشاره‌کرده‌ام. حقیقت امـــر اینست‌که «خلق منتقدی» حقیر بیش‌ازاین اجازه‌نمی‌دهد بخصوص باتوجه‌به‌یکباردیدن‌فیلمها ودرچنین‌شرایط فشرده وپشت سرهم که هنوز افکار آدمی درخصوص‌يك فيلم جابجا نشده‌گرفتار فیلم دیگر وفیلم دیگری می‌شود. امیدوارم برمن خرده نگیرید.







بالا: مامان و روسپی (اوستاش ـ فرانسه)
وسط: زیبا (دلوو ـ بلژيك)
پائین: شکم‌چرانی مفصل (فری ـ ایتالیا)



اثر جاودانی صادق چوبك :

تنگسیر

(سینماسکوپ ــ رنگی)

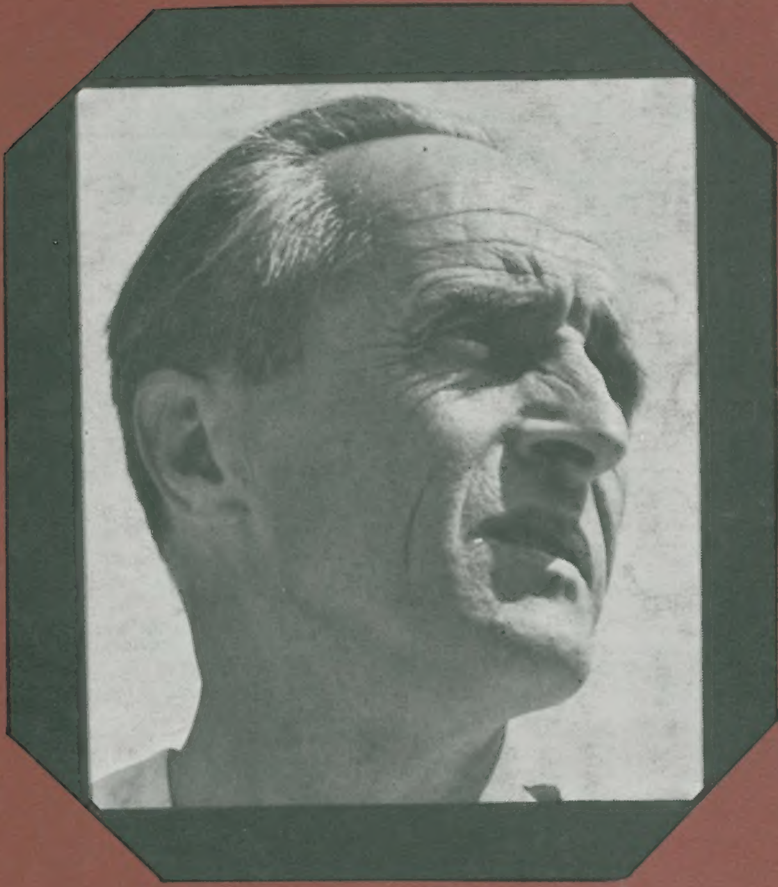
کارگردان : **امیر نادری**
فیلمبردار : **نعمت حقیقی**
موسیقی متن : **اسفندیار منفردزاده**

با شرکت : بهروز وثوقی - نوری کسرائی - پرویز فنی زاده - جعفر والی - عنایت بخشی - امیر فضلی - ناظری - افشانی

محصول سازمان سینمائی پیام

دومین جشنواره جهانی فیلم تهران

مروری در آثار
رُنه کلر



retrospective
renè clair

SECOND TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL